

Ja millaisia sanoja sinä käytät?

Vaikuttava puhe ja vaikuttuminen Mika Waltarin
näytelmässä *Gabriel tule takaisin!*

Pipsa Enqvist
Pro gradu –työ
Ohjaaja Anna Hollsten
Helsingin yliopisto
Suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos
Toukokuu 2017

*Vanhemmilleni suurimmalla mahdollisella
rakkaudella ja kunnioituksella*



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos	
Tekijä – Författare – Author Pipsa Enqvist			
Työn nimi – Arbetets titel – Title <i>Ja millaisia sanoja sinä käytät? Vaikuttava puhe ja vaikuttuminen Mika Waltarin näytelmässä Gabriel tule takaisin!</i>			
Oppiaine – Läroämne – Subject Kotimainen kirjallisuus			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu	Aika – Datum – Month and year Toukokuu 2017	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages 99	
<p>Tiivistelmä – Referat – Abstract</p> <p>Pro gradu –tutkielmassani pohdin vaikuttavaa puhetta ja vaikuttumisen tematiikkaa Mika Waltarin näytelmässä <i>Gabriel tule takaisin!</i> (1945). Erittelen näytelmää tekstinä sekä suhteessa draamakirjallisuuden lajiin että draaman rakenteellisiin lainalaisuuksiin.</p> <p>Kysyn tutkielmassani, mitä on vaikuttava puhe kohdenäytelmän kontekstissa? Kuka vaikuttavaa puhetta käyttää? Mitä erilaisia seurauksia vaikuttavan puheen käytöstä on? Miten vaikuttava puhe on yhteydessä näytelmän tilaan? Miten kohdenäytelmän tila muuttuu puheen vaikutuksesta? Ja vielä: kuka teoksessa vaikuttaa ja millä eri tavoilla?</p> <p>Vaikuttavan puheen analyysissä sovellan J.L. Austinin ajattelua kirjallisuuden tutkimukseen. Austin näkee osan kielellisistä lausumista tekoina, joissa jonkin asian sanominen on samaan aikaan asian tekemistä. Esimerkiksi lausuman “minä lupaan” sanominen on myös lupauksen tekemistä. Tällaisilla lausumilla on voimakas vaikutus vastaanottajaan. Tarkastelen kohdeaineistoni henkilöitä sekä vaikuttavan puheen käyttäjinä että puheesta vaikuttujina. Pohdin vaikuttavaa puhetta lisäksi yhteiskunnallisena ja sosiaalisena ilmiönä, joka kiteytyy erilaisiksi diskursseiksi. Teoksen toimintaa, käänteitä ja puheen kutoutumista juoneen tarkastelen farssin sekä tragikomedian lajiteorian valossa.</p> <p>Analysoin teoksen henkilöiden vaikuttumista myös esitysteorian ja katsojuuden näkökulmista. Esitän, että kohdeaineistoni päähenkilö, naimaton keski-ikäinen perijätär, Ulriika, seuraa näytelmän toisen henkilön, Gabrielin, toimintaa kuin esitystä vaikuttuen näkemästään. Ulriikan vaikuttuminen saa hänet näytelmässä myös kieltämään omat ihanteensa ja antamaan Gabrielille suuren summan rahaa.</p> <p>Ulriikan vaikuttuminen Gabrielin esityksestä vaikuttaa myös hänen toimintansa muutoksiin näytelmän kuluessa. Pohdin Gabrielin tekemien lupausten ja näiden lupausten rikkomista suhteessa Ulriikan toiminnan muutoksiin. Nivon analyysissäni henkilöiden toiminnan ja toiminnan muutokset myös näytelmän kirjoittamisen ajalliseen kontekstiin ja yhteiskunnalliseen tilanteeseen.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Vaikuttava puhe, vaikuttuminen, performatiivi, J.L. Austin, farssi, tragikomediala, esitys, esityksellisyys			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

SISÄLLYSLUETTELO

<u>1</u>	<u>Johdanto.....</u>	<u>1</u>
1.1	Lähtökohdat.....	1
1.2	Näytelmä aineistona	3
1.3	Vaikuttavan puheen teoria ja tutkimus inspiraationa	9
1.4	Lyhyt katsaus Waltari -tutkimukseen	12
<u>2</u>	<u>Elettyjen roolien ja tilan murros.....</u>	<u>15</u>
2.1	Tila kolmen tason kokonaisuutena	16
2.2	Tilallisuus ja tilassa olo käyttäytymisenä	18
2.3	Neljäs seinä ja kynnyksen ylitys	21
2.3.1	Kynnys muutoksen alueena	23
2.4	Yhteiskunnan tuomio tilallisena	26
2.5	Murtuvat julkiset roolit	28
2.5.1	Railin kapina	31
<u>3</u>	<u>Identiteettiin ja tekoihin vaikuttava puhe</u>	<u>35</u>
3.1	Viettely ja sitouttamisen muodot	36
3.1.1	Gabrielin roolin rakentuminen	36
3.1.2	Allekirjoittamisen motiivi ja ulkopuolelta tulevat viestit	41
3.1.3	Viettelyn prosessi ja tavoite	45
3.1.4	Manipulaatio ja vastuun siirto.....	54
3.2	Mielikuvat ja niihin sitoutuminen	59
3.2.1	Esityksen katsojana	59
3.2.2	Fiktiivinen sopimus	63
<u>4</u>	<u>Kokemukset sanoina: nimet, äänet ja maailmankuva</u>	<u>67</u>
4.1	Henkilöiden nimeäminen	67
4.2	Tunteet sanoina	71
4.3	Teoksen maailman läpäisevät äänet: tunnistaminen ja parodia.....	78
<u>5</u>	<u>Lopuksi.....</u>	<u>87</u>
	LÄHTEET	92

1 Johdanto

1.1 Lähtökohdat

Mika Waltarin näytelmässä *Gabriel tule takaisin!* (= GTT, 1945) sanat vaikuttavat ja henkilöt vaikuttuvat. Seuraava repliikki lausutaan tilanteessa, jossa näytelmän päähenkilö Ulriika Anger on antautunut huijariksi paljastuvan Gabrielin viettelykseen:

Ulriika: Voi Gabriel – älä puhu. (epätoivoisesti päättäen) Syleile sitten mielummin vielä kerran, viimeisen kerran, se on ainakin totta. (GTT, 267)

Repliikissä Ulriika paljastaa ymmärtävänsä joutuneensa petoksen kohteeksi. Tietoisuus petoksesta ei kuitenkaan saa Ulriikaa perääntymään kanssakäymisestä Gabrielin kanssa: kokemus fyysisestä läheisyydestä on hänelle olennaisempaa kuin totuus. Tuo hekuman hetki, jossa yhteiskunnallinen vastuu ja statuksien paine väistyy, on totta Ulriikan ruumiissa sekä valheellisessa todellisuudessa, jonka hän itselleen kuvittaa. Tämä valheellinen todellisuus syntyy ja rakentuu Gabrielin sanoista, houkutteluista, lupauksista sekä romanttisesta puheesta. Ulriikan toiminta huumen vallassa on kuitenkin konfliktissa sen yhteisön totuuksien kanssa, joihin Ulriika on kasvanut. Sisäinen ristiriita nousevien halujen ja velvollisuuksien kesken on dilemma, johon Ulriika yrittää löytää ratkaisun näytelmän aikana. Edellä siteerattu repliikki kokoaa tätä pohdintaa. Lausuma ”älä puhu” kantaa useita merkityksiä: Yhtäältä se on pyyntö hiljaisuuteen - pyyntö elää valheellisessa illuusiassa vielä hetken. Toisaalta se kertoo, että tuo illuusio rakentuu nimenomaan sanoissa, puheessa ja puhumisen aikana. Lisäksi puhe on juuri se elementti, joka vetää Ulriikaa vielä syvemmälle illuusioon ja saa hänet kieltämään itselleen asettamansa velvollisuudet. Tragikoomisuus näyttäytyy tilanteen kokonaisvaltaisessa vilpillisyydessä ja ristiriitaisuudessa, mikä aiheuttaa Ulriikalle sekä kärsimystä että nautintoa. Miksi Ulriika taipuu vieteltäväksi, vaikka ymmärtää Gabrielin kiinnostuksen olevan pelkkää teeskentelyä?

Pro gradu -työssäni tarkastelen vaikuttavaa puhetta, henkilöiden vaikuttumista puheesta sekä puheen vaikutusta tilaan. Vaikuttava puhe ohjaa henkilöissä tapahtuvia muutoksia läpi teoksen. Näytelmän nimi, *Gabriel tule takaisin!* on Ulriikan mahtipontinen repliikki

aivan teoksen lopusta. Repliikin välittämä viesti avautuu lukijalle tekstin edetessä. Se valottaa sisäistä ristiriitaa, joka lausuman sisältöön ja sanomisen hetkeen Ulriikalla liittyy: Ulriika pyytää Gabrielia tulemaan takaisin, vaikka tämä on juuri nöyryyttänyt ja petkuttanut Ulriikaa. Näytelmän otsikko on huudahdus, joka korostaa teon ja lausuman yhteyttä juuri tässä tekstissä.

J. L. Austin (1962) puhuu performatiivisista lausumista, joiden sanominen ääneen on samalla asian tekemistä. Esimerkiksi lausuman *minä lupaan* sanominen on samanaikaisesti lupauksen tekemistä.¹ Sanat ovat samaan tapaan vaikuttavaa toimintaa kuin konkreettiset teotkin. Näytelmäkirjallisuudessa ja näyttämölle kirjoitetuissa teksteissä sanojen suhde tekoihin konkreettisena toimintana havainnollistuu: sanoja on fyysisesti olemassa seistesään katsojan edessä. Sanat sekä kuullaan että nähdään sanottavan. Näytelmäkirjallisuuden suhde esityksiin onkin näin ollen kiistämätön. *Gabriel tule takaisin!* -teoksessa tämä suhde on temaattinen. Ensiksi näytelmän henkilöt ”esiintyvät” teoksen sisällä joko vuorovaikutuksessa syntyvissä tai ennalta suunnitelluissa ”rooleissa”. Toiseksi Gabrielin teeskennellessä rakastuneisuuttaan Ulriika lumoutuu: esitys tarvitsee perinteisesti katsojansa ja performanssi kokijansa. Kolmanneksi teoksen kokija (lukija/katsoja) tulee tietoiseksi sekä teoksen esityksellisyydestä että omasta osallisuudestaan tapahtumien todistajana neljännen seinän rikkoutuessa Gabrielin toimesta näytelmän alkuvaiheessa. Mutta mitä käsitteillä ”esiintyminen” tai ”esityksellisyys” tarkoitetaan?

Suomenkielinen sana *esitys* liittyy usein ajattelussamme ”teknisten taitojen julkiseen esittelemiseen” (Carlson 2004, 15).² Esityksellisyys punoutuu kuitenkin myös arkisempiin yhteyksiin sekä sosiaaliseen kanssakäymiseen. Jokapäiväisessä elämässä tapahtuva ”esittäminen” on *olemisen, tekemisen, tekemisen näyttämisen ja tekemisen näyttämisen selittämisen* vuorovaikutusta (Schechner 2002, 22).³ Ajatus ihmisten toiminnassa hahmottuvien toistojen ja rituaalien näkemisestä esityksinä on keskeinen sekä performatiivisuuden

¹ Austin jätti fiktion sisällä sanotut performatiivit analyysinsä ulkopuolelle. Austinin manttelinperijä John Searle jatkoi Austinin idean kehittelyä jakaessaan performatiiviset lausumat kolmeen kategoriaan, joista viimeiseen kuuluvat *parasittiset ilmaisut* (esim. fiktion kieli). Hänen mukaansa fiktiivisen teoksen luoja pyrkii ainakin matkimaan toiseen henkilöön vaikuttavaa lausumaa fiktion sisällä representoiden todellisuutta. (Searle 1975, 325.)

² Taitojen esitleminen edellyttää esiintyjän tietoisuutta oman lajinsa konventoista ja perinteistä.

³ *Tekeminen ja tekemisen näyttäminen* ovat historiassa muuttuvia elementtejä, *tekemisen näyttämisen kuvailu* on tutkimuksen työkalu ja *oleminen* taas on eksistenssin perusta. Tekemisen näyttäminen on usein sitä minkä miellämme esittämiseksi karkeimmillaan, esimerkiksi näyttelemisen teatterissa. (Schechner 2002, 22.)

tutkimushistoriassa että tämän tutkielman analyysijaksoissa. Arkinen esittäminen, eli tietynlaisten tekojen toistaminen, on ihmismielen toiminnallinen reittiopas. Tunnistettavat tilanteet aktivoivat aivomme ymmärtämään tilanteen osana toimintaketjua: tiedämme miten toiminta etenee, mikä on toiminnan päämäärä sekä sen, mitä siitä seuraa. Myös puheella on samanlainen voima. Puhe voi olla samaan aikaan toimintaa tai halua saada henkilö toimimaan puheen edellyttämällä tavalla.

Esitys rakentuu sekä puheessa että ruumiissa toiston ja toiminnan suuntautumisen mukaan. Puhe ja toiminta sekä toiminnan kuviteltu jatko ovat myös silloin tällöin ristiriidassa keskenään. Teoksen päähenkilö, Ulriika, suhteuttaa toimintaansa suoraan Gabrielin sanoihin, vaikka epäileekin sanojen aitoutta. Lopulta Gabrielin puhe paljastuukin vain strategiaksi houkutella Ulriika ja hänen sisarensa Kristiina luopumaan arvoistaan ja omaisuudestaan. Ulriikan fantasioima toiminnan jatko onkin harha, jolloin myös käsitys puhujan (Gabriel) identiteetistä kyseenalaistuu.

Tutkielmani tavoite on selvittää millä eri tavoilla puhe muuttuu näytelmässä toiminnalliseksi ja vaikuttavaksi. Pyrin erittelemään niitä keinoja, joilla teoksessa vaikutetaan henkilöiden psyykeen ja toimintaan sekä artikuloidaan vaikuttumisen seurauksia. Pohdin mikä henkilöiden puhetta ja käyttäytymistä määrittelee sekä sitä, millä ehdoilla henkilöt onnistuvat kuvaamaan omia kokemuksiaan. Lopulta kartoitan sitä puhuttua todellisuutta, johon teoksessa ollaan suhteessa eri tavoin.

1.2 Näytelmä aineistona

1940-luvun jälkipuolella ilmestyneillä Waltarin näytelmäteksteillä on yhteinen, draamakirjallisuuden historiasta tuttu motiivi: teosten lähtökohtana on arvoituksellisen henkilön saapuminen yhteisöön ja siitä johtuva tilallinen sekä mentaalinen muutos. Ajallisesti lähkekkäin julkaistut teokset rakentavat yhdessä Waltarin näytelmätuotantoon petturuuden

motiivia käsittelevän jatkumon.⁴ Tähän sarjaan kuuluu myös *Gabriel tule takaisin!* -näytelmä, jonka Waltari kirjoitti pian jatkosodan jälkeen tilaustyönä Helge Raninin pyynnöstä. Näytelmää oli tarkoitus esittää kiertuenäyttämöillä ympäri Suomen. Ranin toivoi tilauksessa näytelmän muodolta seuraavia asioita:

- 1) Näytelmässä neljä näytöstä
- 2) Tyyllilajina intiimi komedia
- 3) Yksi lavastus
- 4) Neljä henkilöä, joista kolme naisroolia ja yksi suuri miesrooli

(Rajala 1998, 191).

Waltari toteutti näytelmässä Raninin toiveet pääpiirteittäin – niin näytelmän lajityypin kuin rakennelliset ratkaisutkin. *Gabriel tule takaisin!* -näytelmän juoni tapahtuu muuttaman päivän ja yön aikana ”pikkukaupungissa lehtien puhkeamisen aikaan” (GTT, 223).

Teoksen päähenkilö Ulriika ja hänen sisarensa Kristiina omistavat paperikaupan, jota he ovat hoitaneet vanhempiensa poismenosta saakka. Tapahtumat käynnistää Kristiinan tekemä paljastus: hän on Helsingin matkallaan kohdannut miehen, minkä jälkeen he ovat olleet tiiviissä kirjeenvaihdossa. Mies on Kristiinan sanojen mukaan vakavarainen liikemies ja kapteeni Gabriel Lindstöm, joka on saapumassa iltajunalla heitä tapaamaan. Gabrielin saapuminen mullistaa niin Ulriikan ja Kristiinan kuin myös heidän kanssaan asuvan sisarentyttären Railin elämän. Näytelmän edetessä lukijalle selviää, ettei Gabriel olekaan liikemies ja kapteeni vaan Kristiinan sanoin: ”huijari” tai ”vahinkoeläin, tuholainen, joka on murskattava” (GTT, 283). Kristiina viittaa arvottavilla nimityksillä omaan tulkin taansa Gabrielin luonnosta ja niistä teoista, joihin Gabriel vierailunsa aikana syyllistyy. Gabriel tavoittelee aluksi Kristiinan perintöä, mutta ymmärrettyään sen olevan Ulriikan

⁴ Teoksessa *Rakas lurjus* (1946) mieheksi naamioitunut Kaino koettelee naisvihamielisen arkistonhoitaja Siimeksen ja hänen veljenpoikansa Jussin kodin dynamiikkaa muuttamalla heidän asuntoonsa alivuokralaiseksi. Näytelmän miljöönä toimii myös oleskeluhuone, jossa ristiinpukeutumisen aiheuttama jännite vaikuttaa henkilöiden toimintaan. *Omena putoaa* (1947) kuvaa Ilonan ja hänen sisarustensa tapoja ansaita rahaa näytellyn valekuvaelman avulla, jossa vedotaan varakkaiden miesten suojeluvaistoon. Ilonan isän, perämies Jonssonin, saapuminen vankilasta syventää perheen keskinäistä ymmärrystä. Edellä mainitut näytelmät ovat *Gabriel tule takaisin!* -teokseen nähden tyyliiltään ja ristiriidoiltaan keveämpiä. Näytelmissä *Noita palaa elämään* (1947) ja *Kutsumaton* (1948) sen sijaan saapumisen arvoitus vavisuttaa koko yhteisön elämää, ihmisten välisiä suhteita, arvoja ja maailmankuvaa. Tapahtumamiljöönä ovat kartano ja tulvan saartama saari, joiden oleskeluhuoneisiin ilmestyy ensimmäisessä suolla ryvettynyt punahiuksinen Birgit ja jälkimmäisessä ”vieras”, veriset vangin vaatteet yllään. Molemmissa näytelmissä henkilön ilmestyminen oviaukkoon on dramaattinen ja käänteentekevä.

hallussa, Gabriel siirtää huomionsa häneen. Molemmat vanhemmat naiset hullaantuvat Gabrielin puheesta ja lupauksista. Raili sen sijaan ymmärtää Gabrielin lupauksen olevan vain manipulaatiota. Kun Gabriel lopulta onnistuu saamaan juonittelullaan Ulriikalta suuren summan rahaa, käyttää Raili tilannetta hyväkseen ja karkaa rahojen kanssa pettären Gabrielille antamansa lupauksen yhteisestä paosta. Gabrielin kohtaloksi jää poistua paikalta ilman viettelyllä ansaittuja rahoja.

Näytelmän juonikuvio viittaa komedian lajiperinteeseen. Valehtelusta johtuvat väärinkäsitykset ja sekaannukset kuljettavat juonta eteenpäin. Tämän lisäksi juonesta voi erottaa traditionaalisia komedian konventioita, kuten *varkaalta varastamisen*-, *petturin pettämisen*- sekä *naurunalaiseksi tehdyn viettelijän* -teemat (esim. Bergson 1900/2000, 78). Tarkasteltaessa yksittäisten kohtausten dynamiikkaa, henkilöiden toimintaa ja reagointia sekä teoksen suhdetta kokijaansa, osoittautuu näytelmän lajityyppi moniulotteiseksi. Näytelmä virittyikin tragikomedian ja farssin ristivedolle.

Farssista puhutaan usein komedian yhtenä alalajina, mutta erottavana seikkana komediasta on farssin dramaturginen paljaus ja suoraviivaisuus: farssi hyväksyy ihmilliset heikkoudet ja paheet jokapäiväisinä ja sekottelee mielivaltaisesti arkisiin tilanteisiin hurjia, jopa absurdit mittasuhteet saavia elementtejä. Farssin maailma näyttää ihmillisen käyttäytymisen järjettömät puolet ja asettaa ihmisen osaksi luonnon kiertokulkua. Kärjistyimmillään farssin näyttämö on tunteeton ja illuusioton paikka, mikä etäännyttää katsojan ja poistaa myötätunnon henkilöitä kohtaan. (esim. Bentley 1964/1991, 241.)

Farssin lajityypin houkuttelevuudessa on samaa kuin lukijan mieltymyksessä samastua hetkellisesti epäeettisiin tai epämoraalisiin sankareihin (esim. psykopaatteihin). Lukija tuntee vetoa vierauteen. Epämoraalisen sankarin sen enempää kuin farssinkaan toimintaa ei voi ymmärtää ja käsitteellistää arkijärjellä. Farssin kokemista ohjaa myös usein lukijan strateginen intressi: emotionaalisen kokemuksen sijaan keskeiseksi nousee kiinnostus tulevia käänteitä kohtaan. *Gabriel tule takaisin!* -näytelmää voikin lähestyä strategisesti: Lukija seuraa juonen rakentumista suhteessa Gabrielin tavoitteeseen, naisten rahojen haltuun saamiseen. Lukijaa voi myös kiinnostaa Gabrielin huiputuskeinojen repertoaari sekä tihenevä huijausvyyhti, jossa Gabriel joutuu selviytymään tukalista tilanteista epämoraalisin keinoin.

Huiputus tai jekuttaminen ovat farssin lajityypissä klassisia toiminnallisia motiiveja. Huijauksen mekanismille perustuvaa farssia voidaan kutsua *huijausfarssiksi* (*deception farce*). Huijausfarssin rakenne etenee suoraviivaisesti eteenpäin: Huijauksen kohteella ei ole mahdollisuutta vaikuttaa kohtaaloonsa eikä kostaa kokemaansa vääryyttä. (Milner Davis 2003, 7-8.) Toisaalta huijauksen ”uhrit” kuvataan usein hyväuskoisina henkilöinä, jotka elävät onnellisena ymmärtämättä itseensä kohdistunutta huijausta. Näytelmässä Kristiina esitetään varsinkin alussa hyväuskoisena, jopa naiivina henkilönä, jota Gabriel manipuloi mennessä tullen. Näitä piirteitä selitetään Kristiinan kokemattomuudella ja viattomuudella. Ulriika sen sijaan on skeptisempi ja ymmärtää olevansa huijauksen kohde Gabrielin viettellessä häntä. Tämä muuttaa Gabrielin valheellisen viettelyn nöyryyttäväksi Ulriikaa kohtaan. Huijausfarssin kanssa rakenteellisesti samankaltainen farssin tyyppi on *nöyryytysfarssi* (*humiliation farce*). Nöyryytysfarssissa uhrin mahdollisuudet koston ovat yhtä olemattomat kuin huijausfarssissa, lisäksi nöyryytysfarssin maailmankuva on huijausfarssia synkempi: Nöyryytetty on hyväksynyt alistetun asemansa kuviossa ja itse nöyryyttämisestä nautiskellaan täysin rinnoin. Nöyryytysfarssi lähestyy armottomuudessaan, epärationaalisuudessaan ja brutaaliudessaan absurdia teatteria. (Milner Davis 2003, 7-8, 91.) *Gabriel tule takaisin!* -näytelmässä nöyryytys näytäytyy Gabrielin manipulatiivisen käytöksen lisäksi aggressiona, halventavana puheena ja väkivaltana.

Rakenteellisesti erilaista farssin tyyppiä edustaa niin kutsuttu *lumipallofarssi* (*snowball farce*), jonka juonikuvio pohjautuu kasvavalle intensiteetille (Bergson 1900/2000, 59-61; Milner Davis 2003, 7). ”Lumipallolla” tekstilajissa tarkoitetaan vähitellen kasvavaa ja laajenevaa tapahtumien ketjua, joka edetessään suurenee ja kiihdyttää vauhtiaan. Vyöryessään eteenpäin ”lumipallo” ehtii kierittää osaksi itseään näytelmän jokaisen henkilön, mikä kasvattaa ”lumipallon” lopullisen törmäyksen ja hajoamisen aiheuttamaa volyyymia. *Gabriel tule takaisin!* -näytelmässä intensiteetti kasvaa loppua kohden: näytelmän rytmi tiivistyy, episodit lyhenevät ja Gabrielin huijaus samanaikaisesti sekä laajenee että luhistuu hallitsemattomuuteensa. Gabrielilla on täysi työ pitää valheittensa rakennelmaa pystyssä Ulriikan epäillessä, Kristiinan sortuessa emotionaalisesti ja Railin näivettäessä Gabrielin tarinaa omalla nokkeluudellaan.

Farssikonventioiden lisäksi *Gabriel tule takaisin!* -näytelmän lajityypistä voi sanoa muutakin: Näytelmässä kohosteiseksi nousee Gabrielin ylivirittynyt puhetapa, jolla hän

tavoittelee ylevää sentimentaalista tyyliä. Nämä jaksot täyttävät melodramaattisen tyylin lajin kriteerit, mutta ne näyttäytyvät teoksessa ennen kaikkea koomisina, jopa parodisina. Näytelmän alaotsikko suuntaa myös epiteetinomaisesti teoksen lajillista luentaa: Alaotsikoksi nostettu *sydämetön komedia* vie ajatukset herkästi kohti tragikoomisuutta.⁵ Vaikka komedian määritelmänä *sydämetön* ei ole yleisesti tunnettu lajinimitys, suuntaa se silti vastaanottajan odotuksia teoksen tunnelmasta, etiikasta ja tapahtumien luonteesta.⁶ *Sydämettömyys* viittaa myös farssin lajiperinteeseen: farssi on komedia, josta tunteet on puhdistettu pois.

Alaotsikkona *Sydämetön komedia* viittaa muutamaan keskeiseen seikkaan itse näytelmätekstissä. Näytelmässä jokainen henkilö toimii säälimättömällä tavalla jotakin toista henkilöä kohtaan. Gabrielin ilmaantuminen naisten kotiin toimii käynnistävänä tapahtumana juonikuvion, jossa jokainen henkilö näyttäytyy uudessa valossa toiminnassaan ja suhteessaan toisiin. Gabriel toimii katalysaattorina niille vietelle ja vaistoille, jotka naisissa ovat idullaan jo näytelmän alkutilanteessa: Viettelyn edetessä Ulriikan auktoriteetti murtuu ja pitkään kontrolloitu seksuaalisuus vapautuu, Kristiinan pettymys Gabrieliin ajaa hänet yrittämään Ulriikan murhaamista ja lopulta tilaisuus tekee Railista varkaan. *Gabriel tule takaisin!* -näytelmän hienous piilee sen tulkinnallisessa moniulotteisuudessa: Teoksen tragikoomisuutta alleviivaa Ulriikan emotionaalinen alennustila ja mentaalinen romahdus, jotka voi tulkita joko traagisina tai koomisina.

Näytelmätekstin analyysin tai tulkinnan lähtökohdaksi voi lajin lisäksi ottaa minkä tahansa muunkin tekstin osa-alueen. Tulkinnallisen kehyksen valinta ohjaa sitä, mitä aineksia tekstistä nostaa esille. Näytelmätekstin todellisuus rakentuu konkreettisesti repliikeistä, parenteeseista ja näyttämöohjeista. Repliikit ovat henkilöiden tai kuoron puhetta, joka tuotetaan näyttämöllä. Parenteesit ovat repliikkien sisälle, usein kursivilla kirjoitettuja toiminnallisia tai kuvailevia ohjeita näyttelijälle. Näyttämöohjeet taas kertovat, mitä muutoksia tilassa, tunnelmassa tai näytelmän ajallisessa kontekstissa tapahtuu teoksen aikana. Näytelmä siis sisältää samat tekstuaaliset elementit kuin romaani mutta

⁵ Myös Jukka Kajava kutsuu *Gabriel tule takaisin!* -näytelmää *draamakirjallisuutemme parhaaksi tragikomediksi* (Kajava HS, 27.4.1992).

⁶ Samaa tendenssiä noudattavat Waltarin muut näytelmät: *Kuriton sukupolvi* (1937) on määritelty *vakavaksi komediaksi*, *Omena putoaa* (1947) *4-näytöksiseksi veijarinäytelmäksi*, *Noita palaa elämään* (1947) *draamaattiseksi komediaksi* sekä *Miljoona vaillinki* (1959) *asialliseksi komediaksi*.

erilaisessa kvantitatiivisessa suhteessa. Näytelmäkirjallisuudessa repliikit ovat olleet pitkään hallitsevammassa osassa verrattuna tekstin muihin elementteihin. Postmoderneissa näytelmissä dialogin hallitsevuus on vähentynyt. Nykynäytelmät antavatkin yleensä vapauksia tekstin ajalliselle, tilalliselle ja esitykselliselle tulkinnalle kohti näyttämöä. Luonnollisesti näytelmätekstien uudelleensovittaminen esimerkiksi eri aikakausiin ja puhetapoihin on tyypillistä varsinkin historiallisissa draamoissa.

Draamatekstiä tulkitessa on tärkeää saada teoksesta kokonaiskuva suhteuttamalla tekstin eri osa-alueita keskenään. Toinen tulkinnan kannalta oleellinen alue on draaman kieli, joka toimii sekä teoksen sisällä että suhteessa vastaanottajaan. Näytelmätekstin maailmassa voi hahmottaa kaksi erilaista kommunikaatiojärjestelmää, joita kutsutaan sisäiseksi ja ulkoiseksi kommunikaatiojärjestelmäksi (Pfister 1988, 3). Sisäisellä kommunikaatiojärjestelmällä tarkoitetaan draaman henkilöiden välistä kommunikaatiota, kun taas ulkoinen viittaa draaman ja sen ulkopuolisen vastaanottajan väliseen vuorovaikutukseen. Sisäisessä kommunikaatiojärjestelmässä henkilöiden keskinäistä vuorovaikutusta voidaan tarkastella toiminnallisuuden näkökulmasta: Henkilöiden puheessa voi korotua joko toiseen vaikuttaminen (*apellatiivisuus*) tai kontaktin ylläpitäminen (*faattisuus*).⁷ Sisäisen ja ulkoisen kommunikaatiojärjestelmän rajatapauksia ovat esimerkiksi sellaiset repliikit, joissa syvennetään henkilön historiaa ja tuodaan lisää informaatiota tilanteen taustasta (*ekspressiivisyys*): henkilöstä kerrotut tiedot toimivat sekä fiktion sisällä että vastaanottajan mielessä täydentäen näytelmän tarinaa. Ulkoiseen kommunikaatiojärjestelmään taas sisältyy muun muassa henkilöiden puheen tyylipiirteet (*poeettisuus*), joiden avulla vastaanottaja suhteuttaa näytelmätekstiä esimerkiksi lajiin tai erilaisiin diskursseihin.

Draaman kieli ja eri puherekisterien funktionaalisuus ovat keskeisiä elementtejä *Gabriel tule takaisin!* -näytelmän analyysissa. Tutkielmassa erittelen, millä tavalla henkilöt ovat teoksessa vuorovaikutuksessa keskenään sekä teoksen vastaanottajan kanssa. Pohdin erityisesti sitä, miten puhe muuttuu vaikuttavaksi.

⁷ Draaman kieltä on yleisesti pidetty monifunktionaisena rakennelmana, jota voi lähestyä lukuisilla tavoilla. Manfred Pfister (1988) on luonut kuusifunktionaisen mallin, joka perustuu Roman Jacobsonin strukturalistiseen kielen jaotteluun. Pfister käyttää funktioista samoja nimiä (esim. referentiaalinen funktio) kuin Jakobson. Myös funktioden merkityssisällöissä on paljon vastaavuuksia. (Pfister 1988, 105-118.) Tutkielmani kannalta olennaisimmat funktiot Pfisterin jaottelusta ovat apellatiivinen funktio, poeettinen funktio sekä ekspressiivinen funktio.

1.3 Vaikuttavan puheen teoria ja tutkimus inspiraationa

Gabriel kyseenalaistaa näytelmässä tekemiensä lupauksen luotettavuuden. Hän paljastaa *vannomisen* olevan hänelle usein toistuvaa toimintaa, josta on kadonnut uskottavuus:

Gabriel: Vai pitäisikö minun vannoa? Älä viitsi, olen vannonut jo liian monta kertaa, jotta enää itsekään uskoisin. (GTT, 271)

Kysymyksellä, ”pitääkö minun vannoa”, on ironinen sävy. Vannominen ei toistuessaan rutinoidu ja vahvistu, vaan päinvastoin se menettää merkityksensä. Vannominen (tai lupaaaminen) on puhetekona erityinen: ihminen tunnistaa varauksetta lupauksen tekemisen konvention, mutta silti jokainen lupaus on ainutlaatuinen ja vaikuttaa vastaanottajan toimintaan. Mihin lupauksen tekemisen vaikuttavuus perustuu?

J. L. Austin (1962) kuvaa *performatiivien* osoittavat kielen vaikuttavuuden sanoissa.⁸ Performatiivit tuottavat konkreettista toimintaa, uusia statuksia, oletuksia ja toiveita performatiivin vastaanottajassa. Performatiivi toimii, koska sen muoto ja sisällöllinen odotusarvo ovat kielenkäyttäjille usein tuttuja.⁹ (Austin 1962, 1-11.) Performatiivi ei siis havainnoi maailmaa väitelauseen tavoin, vaan sen tavoitteena on vastaanottajaan vaikuttaminen.¹⁰ Vannominen on yksi tyypillisimmistä performatiivisen lausuman esimerkkitapauksista.

Kielenkäytön vaikuttavuus ei ole Austinille vain performatiivisten lausumien tunnusmerkkien analyysiä: hän näkee puheen koostuvan kielenkäyttötilanteista, joissa lausu-

⁸ Austin kuvaili vaikuttavien lausumien ilmiötä kielessä postuumisti julkaistussa kielifilosofisessa teoksessa *How to do things with words* (1962), (Risto Koskensillan suomennoksena *Näin tehdään sanoilla*). Teos perustuu Austinin, Harvardin yliopistossa vuonna 1955, pitämään luentosarjaan.

⁹ Austin jaottelee performatiivisesti toimivia lausumia useilla tavoilla. Hän luokittelee performatiiviset lausumat muun muassa primäärisiin ja eksplisiittisiin performatiiveihin. Primääriset performatiivit ovat rakenteeltaan ”Minä tulen sinne” (*I shall be there*) kun taas eksplisiittiset performatiivit sisältävät niin sanotun performatiivisen verbin ”Minä lupaan tulla sinne” (*I promise to be there*) (Austin 1962, 54-93.)

¹⁰ Austin jakaa teoksensa alussa kielenkäytön dualistisesti konstatiiveihin ja performatiiveihin. Konstatiivit ovat väitelauseita, jotka selittävät ja kuvailevat maailmaa.

mien funktionaalisuus korostuu. Tilanteen tulkinta riippuu siitä, mitä puheen ilmiötä tarkastellaan. Kielenkäyttötilannetta on mahdollista katsoa esimerkiksi sanojen vaikuttavuuden (*illokuutio*) tai vastaanottajan reaktioiden ja reagoinnin (*perlokuutio*) näkökulmasta.¹¹

Puheen vaikuttavuus riippuu Austinin mukaan lausumaan sisältyvästä illokutiivisesta voimasta (*illocutionary force*) ja sen määrästä. Illokutiivinen voima kuvaa sitä tapaa, jolla vaikutetaan lausuman vastaanottajaan ja sitä, minkälaista käytöstä lausuman vastaanottamisesta seuraa. Illokutiivisen voiman määrää mitataan lausuman toimivuudella: Vastaako lausuman funktio sitä reaktiota, joka vastaanottajassa ilmenee lausumisen jälkeen, eli reagoiko vastaanottaja täysin asianmukaisella tavalla lausumaan.

Austin jakaa *illokutiivista voimaa* sisältävät lausumat viiteen kategoriaan, jotka ovat tuomitsemisen, sääntöjen, sitouttamisen, käyttäytymisen sekä selittämisen kategoriat (suom. Enqvist) (Austin 1962, 151-162)¹². Jokainen kategoria kuvaa yhtä vaikuttavan puheen ilmiötä, joka hahmottuu puheessa käytettävien verbien avulla.¹³ Esimerkiksi *luvata* -verbin sanominen sitouttaa puhetilanteen osapuolet toisiinsa lupauksella: *luvata*-verbi kuuluukin siksi *sitouttamisen kategoriaan*.

Koska tutkin *Gabriel tule takaisin!* –näytelmässä nimenomaan vaikuttavaa puhetta ja puheella vaikuttamista, sovellan edellä esittelemääni luokitteluperiaatetta tutkielmaani löyhänä teoreettisena viitekehyksenä. Hyödynnän luokittelua analyysissäni impulssin omaisesti, inspiroimassa aineistostani nousevia havaintoja.¹⁴

Tutkielmani merkittävin teoreettinen innoituksen lähde on Shoshana Felmanin teos *The Scandal of the speaking body: Don Juan with J. L. Austin, or seduction in two languages*

¹¹ *Illokuutio* on Austinin mukaan se alue, jolla kieli toimii performatiivisesti ja operoi ikään kuin aiemmin määritellyn performatiivin tapaan vaikuttaen vastaanottajaan. *Perlokuutio* taas on reaktioiden ja reagoinnin taso: millä tavalla puheen kohde ottaa vastaan *illokution*, mitä siitä seuraa ja mitä sen jälkeen tapahtuu (Austin 1962, 99-107).

¹² Risto Koskensilta (2016) käyttää Austinin teoksen uudessa suomennoksessa kategorioista nimityksiä *verdiktiivit*, *ekserktiivit*, *komissiivit*, *behabiitiivit* sekä *ekspositiivit*. Olen valinnut kuitenkin pitäytyä tässä tutkielmassa omissa suomennoksissani

¹³ Kategorioihin sisältyvät verbit ovat yksikön ensimmäisen persoonan presensin indikatiivissa esimerkiksi ”tuomitsen”. Kategorioilla Austin pyrkii sekä ilmaisemaan että artikuloimaan *illokutiivisen voiman* erilaisia lajeja, joita hän esittelee siis vebrilistoilla.

¹⁴ Austinin kategoriat eivät myöskään itse edusta, edes lingvistisesti ajateltuna, eksaktiutta tai tarkkarajaisuutta. Kategoriat ovat siis Austinille itselleenkin työväihe, tulkinnallinen hahmotelma ja muistiinpano kohti jatkokehittelyä: ”I am not putting any of this forward as in the very least definitive (Austin 1962, 151).”

(1980). Felman käyttää Austinin luokittelua tutkimuksessaan analysoidessaan vaikuttavaa puhetta sekä kielen suhdetta ruumiiseen Molieren *Don Juan* -näytelmässä. Psykoanalyysin terminologiaan nojaten Felman pohtii ruumiin ”tiedostamatonta” paikkana, josta vaikuttava puhe nousee. Tutkimuksessaan Felman lisäksi uudelleennimeää Austinin kategoriat ja laajentaa niitä kohti metodologista käyttöä.

Austinin alkuperäistä käsitettä *performatiivi* on hyödynnetty näytelmätekstien kohdalla myös seuraavasti: Branislav Jakovljevic¹⁵ käyttää performatiivisen lausuman vaikuttavuuden ideaa artikkelissaan, jossa Ibsenin *Nukkekodissa* näytelmän rakennetta muokkaavat vaikuttavat puheteot. Timothy Gould¹⁶ analysoi Sofokleen *Antigone* -teosta *onnistuneiden* ja *epäonnistuneiden* performatiivien näkökulmasta.¹⁷ Performatiivin lausuminen muuttuu epäonnistuneeksi, jos esimerkiksi olosuhteet ovat puutteelliset, puhujan intentio vilpillinen, sanat lausutaan väärin tai puhuja käyttää hyväkseen puhetilannetta. (Austin 1962, 12-66)¹⁸

Kaunokirjallisuuden analyysissä performatiivin -käsitettä enemmän on sovellettu *puheaktin* -käsitettä.¹⁹ Kielenkäyttötilanteiden kokonaivaltaista analyysia kutsutaan *puheaktiteoriaksi* (voi myös suomentua *puhetekoteoria*), joka pohjautuu Austinin ajatteluun.²⁰ Joseph A. Porter (1979) tarkastelee useampia Shakespearen näytelmiä puheaktien avulla. Myös Stanley Fish (1980) on pohtinut puheaktien merkitystä Shakespearen *Coriolanus* -näytelmässä.

Kielifilosofian käyttämistä kaunokirjallisuuden analyysissä ei ole pidetty täysin ongelmattomana. Kotimaisessa kirjallisuuskustelussa esimerkiksi Keijo Kettunen (1983) on pohtinut puheaktiteorian soveltamisen vahvuuksia ja haasteita. Kettunen tarkastelee He-

¹⁵ Ks. Jakovljevic 2002

¹⁶ Ks. Gould 1995

¹⁷ Koskensilta suomentaa kyseiset termit ”luontuvaksi” ja ”luontumattomaksi” (Koskensilta 2016, 9).

¹⁸ Performatiivin onnistuminen edellyttää rituaalin konventionaalista (ymmärrettävää) toistoa, lausujan auktoriteettia ja valtuuksia suorittaa tietty performatiivi, asiaankuuluvia tunteita sekä ympäristöä. Performatiivin ”onnellisuus” (tai onnettomuus) ei sinänsä riipu lausuman totuudenmukaisuudesta, vaan siitä onnistuuko puhuja performatiivin oikeellisessa suorittamisessa

¹⁹ Austinin ajattelu on kiteytynyt puheaktiteoriaksi John Searlen teoksessa *Speech acts* (1969).

²⁰ Koskensilta (2016) esittää suomennoksensa esipuheessa, ettei termin ”akti” käyttö ole tässä kontekstissa perusteltua. Koskensilta käyttää sen sijaan termiä ”teko”, jolloin ”puheaktiteoria” käsitteenä muuttuu muotoon ”puhetekoteoria” (Koskensilta 2016, 8). Itse käytän tässä työssä kuitenkin yleisesti tunnettua termiä ”akti”, koska Koskensillan ”puheteko” ei ole vielä vakiintunut yleiseen käyttöön.

mingwayn novelleja puheaktiteorian lävitse. Myös Timo Joenpelto (1984) käyttää puheaktiteoriaa analysoidessaan Aleksis Kiven *Nummisuutareiden* puhetta. Jyrki Kalliokoski (1984) suhtautuu Joenpellon teosta käsittelevässä kritiikissään tutkimukseen varauksella. Kalliokosken kritiikki koskee kuitenkin enemmän Joenpellon argumentaation puutteita kuin puheaktiteorian soveltamisen mahdollisuuksia kaunokirjallisessa analyysissä.²¹

Käytän edellä esiteltyjä tutkimuksia Austinin alkuperäisten, vaikuttavan puheen, kategorioiden rinnalla tukemassa omaa analyysiani. Pysin näyttämään, millä eri tavoilla Austinin muotoilemat kategoriat soveltuvat näytelmän analyysiin. Pohdin, ketkä teoksen henkilöistä käyttävät tietoisesti vaikuttavaa puhetta ja ketkä puheesta vaikuttavat.

1.4 Lyhyt katsaus Waltari -tutkimukseen

Artikkelissani *Vieras mies tuli taloon - Mika Waltari ja kirjallisuudentutkimus* (2009) Jyrki Nummi etsii vastauksia tutkijoiden ja kriitikoiden esittämiin väitteisiin Waltarista kirjallisuudentutkimuksen sekä kulttuuripoliittisen arvostelun kohteena. Artikkelin laatimista on motivoinut Ritva Haavikon esittämä oletus, jonka mukaan Waltari on sivuutettu sekä akateemisessa tutkimuksessa että suurelle yleisölle suunnatussa Pekka Tarkan koaamassa hakuteoksessa. Nummi osoittaa artikkelissaan Haavikon oletuksen olevan epätarkka ja luotaa *sivuuttamisen* mielikuvaa suomalaisen kirjallisuuskustelun sekä tutkimusintressien muovautumisen historiaa vasten. Nummen mukaan Waltari-tutkimuksen ongelmat kohdistuvat nimenomaan tekstien laatuun kuin artikkelien määrään. (Nummi 2009, 21-22.)

Waltarin tuotannosta tehdyt tutkimukset ovat myös oman selvitykseni mukaan ansiokkaita yleisesittelyjä, mutta pureutuvat harvemmin yksittäisiin teksteihin pintaa syvemmälle. Ritva Haavikon toimittamassa artikkelikokoelmassa *Mika Waltari - Mielikuvituksen jättiläinen* (1982) on hyviä lähtökohtia tutkimukselliseen tarkasteluun, vaikkakin teoksen muodon takia analyysit jäävät lyhyiksi. Nummi kuvailee edellä mainitun kokoel-

²¹ Ks. Kalliokoski 1984

man kysymyksenasetteluja ”alustavan tutkimusintressin tunnuksiksi”, joista tulevan teellisen analyysin on mahdollista edetä kohti teoreettisesti ”haastavampia ongelmia” (Nummi 2009, 21-22).

Panu Rajala on esitellyt Waltarin tunnetuimmat draamatekstit teoksessaan *Noita palaa näyttämölle* (1998). Rajala valottaa Waltarin näytelmätuotantoa nojaten biografistisiin yksityiskohtiin ja Waltarin henkilöön. *Gabriel tule takaisin!* -näytelmää käsittelevässä osiossa Rajala asettaa tekstin temaattisesti suhteeseen Anton Tšehovin klassikkonäytelmän *Kolme sisarta* kanssa: molemmissa teoksissa on kolme naista kaipaamassa jotain mielekkäämpää sisältöä elämäänsä. Tulkinta on sinänsä osuva, mutta se jää artikkelissa vain maininnaksi. Rajala päättyy käsittelyssään naulaamaan *Gabriel tule takaisin!* -näytelmän tulkinnan suomalaisen Ruben Oskar Auervaaran tarinaan. Auervaara huijasi sota-aikana useilta varttuneilta naisilta rahaa kehittelemiensä valeidentiteettien avulla. Tämä poikkeuksellinen tarina on muuttunut Suomessa ilmiöksi: huikentelevaisista miehistä saatetaan puhua ”auervaaroina” ja legenda työstetään kulttuurissa edelleen.²² Aineistoni suhde Auervaaraan ja hänen kohtaloonsa on toki ilmeinen. Teoksessa Gabriel muun muassa kertoo oikeaksi nimekseen Oskun, joka taas on Auervaaran toinen nimi. En analysoi teosta suhteessa Auervaaraan, koska Rajala on kirjoittanut kattavasti tästä aihepiiristä. Sen sijaan pyrin tällä tutkielmallani lähestymään aineistoani teoreettisen viitekehyksen kautta jättäen tarkastelussani syrjään myös Waltarin tuotannossa laajalti kuvattujen ”ikäisuusteemojen” käsittelyn.

Väitöskirjatasolla on tehty kaksi pelkästään Waltariin keskittyvää tutkielmaa: Taru Tapioharju (2010) on kartoittanut modernin naiseuden kysymyksiä Waltarin tuotannossa ja Juha Järvelä (2013) on perehtynyt sukupuolen representaatiohin Waltarin kirjailijakuvassa ja teosten vastaanotossa.²³ Myös Lieven Ameer (2013) käsittelee Waltarin esikoisromaanin *Suuri Illusioni* väitöskirjansa yhdessä luvussa²⁴. Ameer tarkastelee romaanin välittämää kuvaa Helsingistä ja analysoi samalla henkilöitä suhteessa tähän kuvaan.

²² Viimeksi Auervaaraa on käsitelty vuonna 2015 *Amos Anderson* museon näyttelyssä *Helsinki Noir*.

²³ Ks. Tapioharju 2010, Järvelä 2013

²⁴ Ks. Ameer 2013

Waltarin näytelmistä on käsitykseni mukaan tehty aikaisemmin ainoastaan yksi pro gradu -tutkielma. Taija Hepo-Oja (1985) on käsitellyt Waltarin näytelmien naishenkilöitä tyyppitellen.²⁵ Waltarin muista teksteistä pro gradu -töitä on tehty ensisijaisesti pienoisoromaaneista ja muutamasta tunnetuimmasta suurteoksesta. Muun muassa *Sinuhe egyptiläinen* (1945) -romaanista on kirjoitettu lukuisia pro gradu -tutkimuksia niin kirjallisuudentutkimuksen kuin kielitieteenkin saralla. Myös Waltarin pienoisoromaaneita ja jännityskirjallisuutta on tarkasteltu jonkin verran pro gradu -töissä.²⁶

Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan sitä, millä tavoin teoksen tilallisuus ja ajallisuus vaikuttavat henkilöiden puheeseen ja sen muutoksiin. Luvussa 3 tarkennan käsittelyni tilallisesta murroksesta Gabrielin myötävaikuttamaan muutokseen naisten käytöksessä ja identiteetissä. Sekä Kristiina että Ulriika lankeavat Gabrielin viettelyyn, jonka välineenä toimii ensisijaisesti sanojen eroottinen lataus. Luvussa 4 pohdin ensiksi henkilöiden nimeämistä ja kokemusten kielellistämistä teoksessa sekä näiden vaikutuksia henkilöiden psyykeen ja toimintaan. Luvun lopussa kartoitan näytelmän suhdetta aikakauden teemoihin.

²⁵ Hepo-Ojan opinnäytetyö *Mika Waltarin näytelmien naiset* käsittelee aihettaan jaottelun kautta: Hänen mukaansa Waltarin näytelmien naishenkilöt ovat lähtökohtaisesti joko moderneja niin sanottuja ”uusia naisia”, viettelijöitä, noitia, vaimoja tai äitejä. Laajan aineiston ja voimakkaiden karikatyyrien takia tutkielma jää analyysin ja tulkinnan osalta esitteleväksi. Kirjoittamisajankohta on varmasti myös vaikuttanut tutkielman analyysivälineiden valintaan sekä aineiston laaja-alaisuuteen.

²⁶ Kiinnostavaksi yksittäistapaukseksi nousee Turun yliopiston historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitoksella Otto Myöhäsen pro gradu -työ *Parodia kirjallisuudentutkimuksesta - Mika Waltarin Neljä päivänlaskua metafiktiivisenä romaanina* (2011). Myöhänen luotaa romaanin metafiktiivisiä aineksia selkeästi ja nostaa teoksesta esiin mainioita esimerkkejä.

2 Elettyjen roolien ja tilan murros

Gabriel tule takaisin -näytelmän ensimmäisessä näyttämöohjeessa puhutaan näytelmän tapahtumapaikasta ”maaseutukaupunkina”, jolla on miljöönä pitkä perinne kirjallisuudessa. Mihail Bahtin (1979) valaisee maaseutukaupunkia ja sen symboliikkaa analysoiden maaseutukaupungin ummehtunutta miljöötä tapahtumaympäristönä, jossa aika etenee *suppeina kehinä* ja oleminen muuntuu rutiineiksi. Angerien koti sijaitsee pikkukaupungissa, jossa jokainen uusi tapahtuma on erityinen. Pikkukaupunki on paikka *toistuville olemisille*, ei niinkään tapahtumille.²⁷ Toisaalta pikkuporvarillinen miljöö on tyypillinen tapahtumaympäristö myös komedialle.

Pikkukaupunki tilana on kehys Angerien kodille, jonka sisällä itse näytelmä tapahtuu joi-takin ellipseinä tarinaan kutoutuvia hetkiä lukuunottamatta. Näytelmän kohtaukset on konkreettisesti sijoitettu Angerien oleskeluhuoneeseen, jossa vietetään aikaa vieraiden kanssa. Oleskeluhuonetta ympäröivät Angerien kotitalo, pikkukaupunki ”toistuvine olemisineen” sekä koko yhteiskunta. Aika ja tila tihtyvät kehämäisesti kohti oleskeluhuonetta, joka toimii tapahtumien keskuksena.

Tässä luvussa pohdin teoksen puhetta tilan ja tilallisten muutosten näkökulmasta. Gabriel tuo Angerien kotiin uuden puhekulttuurin, joka vaikuttaa teoksen muihin henkilöihin eri tavoilla. Jotta ymmärtäisi henkilöiden puheen ja toiminnan muutoksia suhteessa tilaan, on tarpeen ensin esitellä näytelmän tapahtumien monitasoinen miljöö.

²⁷ ”Sellainen kaupunki on jokapäiväisen jaksottaisen ajan kulkupaikka. Siinä ei ole tapahtumia, on vain toistuvia ”olemisia”. Aika on vailla etenevää historiallista kulkua, se liikkuu suppeissa kehissä: päivän kehä, viikon, kuukauden kehä, koko elämän kehä. [...] Päivästä toiseen toistuvat samat arkiset toimet, samat puheenaiheet, samat sanat jne.” (Bahtin 1979, 412)

2.1 Tila kolmen tason kokonaisuutena

Freddie Rokem (1991) tarkastelee kolmen eri näytelmäkirjailijan tapaa hahmottaa näyttämötila tekstissä. Rokemin mukaan Ibsenin draamojen porvarillinen näyttämö jakaantuu kolmeen osaan: etunäyttämöön, keskinäyttämöön ja takanäyttämöön. *Gabriel tule takaisin!* -näytelmä noudattaa tilaratkaisultaan pitkälti Ibsenin porvarillisen näyttämökuvan ideaa.

Rokemin mallissa näyttämön eri osat sijaitsevat syvyys suunnassa konkreettisesti tilassa. Draamassa tilaa voi analysoida myös sisäkkäisyyden näkökulmasta: mitkä tilat näytelmä paljastaa yleisölle suoraan ja mitkä tilat se tietoisesti piilottaa. Waltarin näytelmän jokaisella tilallisella tasolla on fyysisen luonteensa lisäksi oma puhetodellisuutensa. Näytelmän ensimmäisessä näyttämöohjeessa kuvataan teoksen tilaa seuraavaksi:

Vanhentuneiden neitien viihtyisä koti maaseutukaupungissa. Oleskeluhuoneen taustassa johtaa ovi eteishalliin[...] Esiripun avautuessa Kristiina ja Ulriika istuvat kodikkaasti avotakan edessä. Hiillos on rauennut punertavaksi hehkuksi. (GTT, 224)

Näyttämöohjeessa mainittu oleskeluhuone, johon lukijalla on suora pääsy niin toiminnan kuin kuvauksenkin kautta, muodostaa näytelmän ensimmäisen tilallisen tason.²⁸ Tilan mukavuutta korostetaan sanalla *viihtyisä*. Oleskeluhuoneessa on takka, jonka edessä voi viettää aikaa istuen. Takan päällä on *maljakko*, jossa säilytetään *kaapin avainta* (GTT, 240). Kalustosta mainitaan erikseen *nojatuolet* (GTT, 259) ja *pöytä* (GTT, 273).

Oleskeluhuoneessa olennaisinta toimintaa on puhe, joka luotaa ajan ihanteita ja henkilöiden keskinäisiä suhteita. Oleskeluhuoneen puhe on sekä näytelmän henkilöille että lukijalle eksplisiittistä. Tällä tilallisella tasolla lausumien vaikuttavuus on suuri juuri dialogin käymisen hetkellä. Oleskeluhuoneen puheessa korostuu näytelmän alkuvaiheissa Ulriikan ja Kristiinan sisäistämät käyttäytymisen normit. Puheen rinnalla oleskeluhuoneessa toteutetaan myös seremoniaalisia, toistuvia toimia, kuten käsitöiden tekemistä, ääneenlukua ja kahvinjuontia.

²⁸ Myös Ibsenin näytelmien tapahtumapaikkana on lähes poikkeuksetta vieraiden kanssa seurusteluun tarkoitettu olohuone, *stue* (Rokem 1991, 13-17).

Oleskeluhuone tarjoaa mielekkään kasvualustan sosiaaliselle draamalle: tilaa kannattelevat yhteisön sisäiset koodit ja käyttäytymismallit, joiden omaksuminen, noudattaminen ja niistä aiheutuvat konfliktit ovat keskeisessä roolissa teoksessa. Näytelmän edetessä puheen normatiivisuus vähenee ja opitun käyttäytymisen mallit menettävät merkityksensä. Tämä johtuu Gabrielista, joka tuo Angerien kotiin henkilökohtaisen ja rohkean puheen. Teoksessa ensimmäisen ja toisen tilallisen tason puheen erottaa toisistaan julkisen ja yksityisen välinen ristiriita. Vaikka jo oleskeluhuoneessa käyty puhe on yksityistä, on toisen tilallisen tason puhe vielä huomattavasti intiimimpää.

Teoksen toinen tilallinen taso muodostuu Angerien kodin huoneista, joihin lukijalla on välillinen yhteys. Nämä huoneet erotetaan oleskeluhuoneesta kynnyksin ja oviaukoin, mitä myös näyttämöohjeessa kuvataan:

Oleskeluhuoneen taustassa johtaa ovi eteishalliin, [...] paperikauppaan ja yläkertaan. Toinen ovi taustassa vie keittiön puolelle. Vasemmalla ovi vierashuoneeseen. (GTT, 224)

Toiseen tilalliseen tasoon kuuluvat vierashuone, johon Gabriel majoittuu, ja muut edellisessä sitaatissa mainitut huoneet. Näihin tiloihin lukija pääsee vain henkilöiden kuvailevien repliikkien ja omien mielikuviansa avulla. Vastanottajan eristäminen tapahtumien suoralta havainnoimiselta kasvattaa jännitettä piilotetun ja näytetyn välillä (Rokem 1991, 13-17). Eristäminen haastaa lukijaa astumaan omiin suljettuihin tiloihinsa: kun näytelmän henkilö ylittää konkreettisen kynnyksen, siirtyy yleisö samaan aikaan omaan kuvitelmaansa siitä, mitä huoneen kätköissä tapahtuu.

Rokem sijoittaa porvarillisen näyttämön ”toiminnallisen keskipisteen” (*focal point*) etunäyttämölle, koska etunäyttämöltä on usein pääsy juuri yleisöltä suljettuihin huoneisiin. Porvarillisten draamojen kriittisimmät käänneet tapahtuvat yleensä suljetuissa huoneissa. Muun muassa näytelmissä *Villisorsa* ja *Hedda Gabler* päähenkilöiden itsetarkoituksellinen kuolema on piilotettu yleisön katseilta. (Rokem 1991, 13-17.) Myös *Gabriel tule takaisin!* -näytelmässä yleisön kanssa jaettavan tilan ulkopuoliset kohtaamiset ovat käännteentekeviä. Esimerkiksi Gabrielin majoittamassa vierashuoneessa tapahtuvat eroottiset tilanteet heijastuvat Ulriikan henkilön kehitykseen.

Waltarin näytelmässä kolmas tilallinen taso on talon ulkopuolelle rajautuva maailma – kaupunki, sosiaalinen yhteisö ja yhteiskunta. Näyttämöohjeessa viitataan tähän tilalliseen todellisuuteen:

Oleskeluhuoneen taustassa johtaa ovi eteishalliin, *josta päästään ulos*. [...] Vasemmalla ovi vierashuoneeseen. Oikealla *ikkuna kadulle*. (GTT, 224)

Ulkopuolinen maailma peilautuu sisälle Angerien kotiin ulos avautuvasta ikkunasta. Angerien kodin ulkopuolelta saapuu myös näytelmän aikana viestejä, jotka vaikuttavat juonen kulkuun. Teoksen kolmas tilallinen todellisuus on läsnä myös henkilöiden toiminnassa: teoksen henkilöt suhteuttavat käyttäytymistään niihin normeihin, jotka kodin ulkopuolissa yhteiskunnassa ovat hyväksytyjä. Kolmannen tilallisen tason ”puhe” on viitteellistä ja etäännytettyä. Yhteiskunnan puhe on kuitenkin teoksen henkilöille se todellisuus, jota vasten heidän minuutensa muotoutuu. Jokaisen näytelmän henkilön suhde yhteiskunnan puheeseen on luonnollisesti tulkinnanvarainen ja subjektiivinen.

2.2 Tilallisuus ja tilassa olo käyttäytymisenä

Gabriel tule takaisin! –näytelmässä henkilöiden puhettavat vaihtelevat tilanteen mukaan, mikä alleviivaa myös heidän käyttäytymisessään tapahtuvia muutoksia. Näytelmän alussa Ulriika on tarkka sosiaalisten normien noudattamisesta. Teoksen ensimmäisissä kohtauksissa ajan hengen mukainen julkinen käyttäytyminen artikuloituu sekä dialogissa että parenteseissa:

Kristiina: Ulriika, rakas Ulriika! Ole hyvä hänelle, minä rukoilen.

Ulriika: Luuletko, etten osaa käyttäytyä, kun otan vieraan vastaan?

Kristiina: Mutta hän on minun vieraani.

Ulriika: Minun talossani hän on minun vieraani ja käyttäydyn sen mukaisesti. Minä myös ajan hänet ulos, jos tarvitaan.

Kristiina: Shhh! (*Jäykistyvät vastaanottoasentoon kumpikin vielä kohentaen asuaan.*) (GTT, 234)

Ulriikan repliikki paljastaa hänen ajattelunsa vieraan vastaanottamiseen liittyvästä käyttäytymisen tavasta. Seuraavassa puheenvuorossaan hän painottaa omaa merkitystään talon sääntöjen määrittelijänä. Ulriikalle taloon tulevat vieraat ovat hänen vieraitaan, ja sen mukaisesti hän sanoo käyttäytyvänsä. Se mitä ”vieraiden mukainen käyttäytyminen” Ul-

riikalle tarkoittaa, jää epäselväksi. Gabrielin saapumisen hetkellä Kristiina toivottaa Gabrielin tervetulleeksi: ”Voi, Gabriel! Minäkin olen niin onnellinen. Tervetuloa vaatimattoon kotiimme. Saanko esittää sisareni - neiti Ulriika Anger.” (GTT, 235)

J. L. Austin käyttää sosiaaliseen kanssakäymiseen liittyvistä vaikuttavista ilmaisuista nimitystä ”käyttäytymisen kategoria” (*behaviors*). Tämän kategorian lausumat rakentavat arkista puhekuluttuuria ja kohteliasta vuorovaikutusta. Keskeisimpiä puheakteja tässä kategoriassa ovat tervehtiminen, anteeksipyyttäminen ja onnitteleminen. Käyttäytymisen kategoriaan ovat sidoksissa Austinin mukaan ihmisten asennoituminen toistensa kokemuksiin ja reagointi erilaisiin tapoihin ilmaista tunteita. Myös vuorovaikutuksemme perustuu sille miten joko kuvailemme ja määrittelemme tunteitamme tai näytämme niitä suoraan. (Austin 1962, 159.) Arki toimii rituaalinomaisesti, jolloin kohtaamiset ovat usein konventioiden sanelemia. Käyttäytyminen tavanomaisissa tilanteissa kuvaa sosiaalisia normeja, joita kulttuurissamme noudatamme.

Heti teoksen ensimmäisen kohtauksen asetelmassa paljastuu Angerien kodin rutinoitunut dynamiikka. Ulriika ja Kristiina istuvat oleskeluhuoneessa suorittaen jokapäiväistä rituaaliaan, lukemista ja käsitöiden tekoa. Ulriikan repliikki näyttää tilanteen olevan osa arjen toistuvaa rituaalia: ”Välistä tuntuu kuin et lainkaan välittäisi hiljaisista lukutunneistamme takan ääressä?” (GTT, 224)

Repliikissä avautuu ”hiljaisten lukutuntien” jatkumo, joka heijastaa Kristiinan ja Ulriikan pitkään samanlaisena jatkunutta elämää. Naisten rutiinit ovat kodin ja paperikaupan pyörittämistä sekä hengellistä elämää seurakunnassa, mikä vastaa heidän yhteisöllisiin tarpeisiinsa. Näihin elämän osa-alueisiin liittyvät myös omat puhekultuurinsa. Naisten puheessa tulevat esiin heidän käyttäytymiseensä vaikuttavat taustat: arvot, kasvatus ja koulutus.

Näytelmän ensimmäisessä kohtauksessa Ulriika havaitsee myös käyttäytymisen muutoksen, johon hän reagoi:²⁹

²⁹ Austinin mukaan käyttäytymisen ilmaisua seuraa vastaanottajan reaktio (Austin 1962, 160). Mutta onko vastaanottajan reaktio lausuman esittäjän vastuulla ja kuinka tietoinen hän voi olla aiheuttamastaan reaktiosta.

Ulriika: (panee kirjan pois) Lopetan lukemisen tältä päivältä, koska et kuitenkaan kuuntele. (Kristiina ei kuule mitään. Ulriika kumartuu kohentamaan hiillosta, katsoo tutkivasti sisartaan.) Et kuuntele! Kristiina: (säpsähtää unelmistaan) Ei - niin - kyllä, lopetetaan vain.

Ulriika: Olet koko päivän ollut omituinen.

Kristiina: Minäkö? En toki - enhän minä -Ulriika: Mikä sinua vaivaa? (GTT, s. 224)

Kristiinan *omituinen* käytös herättää Ulriikan huomion. Omistuisuuden havaitseminen saa hänet tiedustelemaan mikä Kristiinaa vaivaa, minkä jälkeen tapahtumien intensiteetti kasvaa ja Ulriika turhautuu. Seuraavaksi hän nöyryyttää Railia ja pakottaa Kristiinan paljastamaan salaisuutensa. Kohtaus kertoo sekä Angerien kodin ilmapiiristä että Ulriikan turvallisuushakuisuudesta - pienikin murtuma rutiineissa tekee Ulriikan olon levottomaksi. Gabrielin saapuminen jatkaa Kristiinan paljastuksen aiheuttamaa emotionaalista horjuntaa ja Ulriikan käytös alkaa muuttua. Gabrielin tuttavallinen tapa kommunikoida saa Ulriikan hämilleen:

Gabriel: [...] Neiti Ulriika ymmärtää varmaan, että tarkoitin nämä kukat pikku Krissilleni, niin, pikku Kissille, miten sievästi se rimmaa. Mutta nyt – nähtyäni teidät – tahtoisin koko sydämeistäni teidän molempien jakavan nämä kukat ja pitävän ne yhteisinä. Siksi saanen ojentaa ne teille, neiti Ulriika!

Ulriika: (*hämillään, ottaa vastaan kukat*) Kiitos, oh, kiitos. Tämä on vallan liikaa, en suinkaan ole tottunut tällaiseen. (*Katsoo kuin noiduttuna Gabrieliin, joka rohkeasti hymyillen katsoo häntä suoraan silmiin, vilkaisee sisarensa. Hätäisesti.*) Niin, minä panen sitten nämä samalla veteen. (*Poistuu melkein paeten*) (GTT, 237)

Gabrielin suorasukainen huomiointi kukkasin ja imartelevin kohteliaisuuksin on Ulriikalle uutta. Sitaatissa kuvattu katseidenvaihto on flirttailua, johon Ulriika ei ole tottunut. Odottamaton flirtti vaikuttaa kiihdyttävästi Ulriikaan:

Ulriika: Tee on kohta valmis. Sano, ottaisinko sen valkoisen pitsiröyhelön ja briljanttineulan, vai olisiko se kenties liian vaateliasta. - - Kristiina! etkö kuule? Herää, hupsu! Kristiina: (*säpsähtäen*) Niin, tietysti, Hän vie vain matkalaukkunsa vierashuoneeseen.

Ulriika: Olen minäkin pyörällä päästäni. Hän tahtoo tietysti peseytyä matkan jälkeen. Onkohan siellä puhdasta pyyheliinaa?

Kristiina: Minä vien! (*Juoksee keittiön ovesta ja palaa saman tien pyyheliina mukanaan.*)

Ulriika: Ei, minä vien. Minä olen emäntä. (*Vetää pyyheliinaa Kristiinan käsistä, mutta Kristiina ei hellitä.*)

Kristiina: Ei, anna minä, hän on minun.

Ulriika: Tietysti, tietysti, mutta minä osaan paremmin neuvoa vieraita. Ethän sinä esimerkiksi osaisi selittää hänelle, missä – (*kuiskuttaa*) (GTT, 238-239.)

Sitaatissa Gabrielin läsnäolon vaikutukset näyttäytyvät konkreettisesti. Flirttailun hämmentämänä Ulriika alkaa pohtia ulkoista olemustaan, vaatteiden vaihtoa ja koristautumista. Kiihtyviä tunteita heijastelee myös toiminnan rytmin muutos. Näytelmän ensimmäisen kohtauksen, takan ääressä istumisen, staattisuus on vaihtunut nopeatempoiseen kisailuun pyyheliinasta. Kristiinan repliikki ennakoi tapahtumien kehitystä: ”hän on minun” ilmaisun eksplisiittinen omistuksenhalu alleviivaa Gabrielin romanttisen huomion erityisyyttä naisten elämässä. Ulriikan aiemmin siteerattu repliikki ”Minun talossani hän on minun vieraani ja käyttäydyn sen mukaisesti” muuttuu myös ironiseksi. Ulriikan vaa-
lima asianmukainen käyttäytyminen katoaa välittömästi uusien tunteiden noustessa pintaan.

Vaikka arkisista rituaaleista luopuminen on aluksi Ulriikalle vaikeaa, Gabrielin läsnäolo muuttaa myös Ulriikan havaintoja:

Ulriika: [...] Minun on niin suloinen olla. Aivan kuin kaikki olisi epätodellista, tämä tuttu huone, sinäkin. Ehkä tämä onkin unta. Miten vanha Ulriika Anger voisi istua hotellissa juomassa viiniä vieraan herran kanssa? Eihän se voi olla totta. (GTT, 261)

Ulriikan hullaantuessa Gabrieliin näkee hän tutun kodin uusin silmin, mikä tuottaa hänelle nautintoa. Uudet tunteet saavat Ulriikan huomaamaan elämässään myös uusia potentiaaleja. Angerien kotiin juurtuneet totunnaisuudet katoavat.

2.3 Neljäs seinä ja kynnyksen ylitys

Perinteinen teatteritila on kolmen osan kokonaisuus: Katsomo ja näyttämö ovat vastakkain. Näyttämön takana olevaa tilaa ei pääsääntöisesti näytetä katsojille. Yleisölle näkyvät alue teatterissa on sekä spatiaalinen että ajallinen: tässä ”tilassa” tapahtuvat muutokset heijastuvat esitykseen, mutta katsoja ei tule tietoiseksi niistä.³⁰

³⁰ Offstage is the ambiguous sphere where the “unreality” of theatrical event and experiential “reality” of the audience interact, merge, and shape each other. If the footlights and the convention of the immaterial fourth wall affirm the neat distinction between “reality” and “unreality,” the back wall and offstage area question this distinction. (Jakovljevic 2002, 436)

Myös *neljannen seinän* käsite ilmestyi teatteridiskurssiin realistisen draaman kukoistuskaudella.³¹ Neljannen seinän ”rikkomiseen” ja näin illusion hajottamiseen on teatterissa useita keinoja. Tunnetuimpia näistä ovat Bertolt Brechtin *vieraannuttamiseksi* sekä *syrjään puhuminen, aside*.³² Syrjään puhuminen vaikuttaa harvoin näyttämön tapahtumiin: Syrjään puhuja kelluu liminaalisessa tilassa tuoden julki näkökulmansa. Näytelmän muut henkilöt eivät ”kuule” tai reagoi syrjään puhumiseen, jolloin kaikki jatkuu niin kuin ennen. *Gabriel tule takaisin!* -näytelmässä on syrjään puhumista muistuttava kohta, jossa Gabriel ottaa kontaktia yleisöön heti saapumisensa jälkeen:

Kristiina: (nousee ja rientää tyttömäisesti hänen luokseen) [...] (puristautuu Gabrielin syliin, painautuu koko ruumiillaan häntä vasten kätkien kasvonsa hänen rinnalleen) Voi, Gabriel!
 Gabriel: (Tekee yleisöön päin hieman avuttoman eleen levittäen käsivarsiaan ja kohauttaen olkapäitään. Sulkee sitten hellästi Kristiinan syleilynsä, kohottaa hänen ujostelevan päänsä ja suutelee häntä pitkään. Kristiina huokaisee ja raukeaa.) Pikku Kris, oma pieni Kris-tyttöni! Tästä hetkestä minä olen uneksinut monta kertaa. Että saan pitää sinua sylissäni - näin - ja suudella sinua - näin - ja panna käteni sinun povellesi - näin. (GTT, 237)

Gabrielin kurottautuessa kohti yleisöä hän rikkoo neljannen seinän. Katsoja tulee välittömästi tietoiseksi teoksen esityksellisyydestä. Katse yleisöön muuttaa myös tilanteen puitteet: Naiset jatkavat elämistään turvallisessa sisäisten normien mukaan määritetyssä ympäristössä, jonka lainalaisuudet he luulevat tuntevansa. Gabrielin saapuminen järkyttää sekä tilan sosiaalista järjestystä että elämäntapaa. Gabriel saattaa yleisön tietoiseksi oman toimintansa keinotekoisuudesta, mutta myös naisten järjestämisen päivästä toiseen jatkuvan salonkidraaman fragiiliudesta ja lavasteenomaisuudesta.

Toisaalta Gabrielin kontaktinotto vaikuttaa yleisöön näytelmän seuraajana. Katseellaan Gabriel kutsuu yleisön mukaan tuottamaansa valheeseen. Tämän jälkeen katsojasta tulee ikään kuin kanssarikollinen: Gabrielin viettelyn käynnistyessä katsoja ei voi olla tutkimatta moraaliaan – mikä teoksen maailmassa naurattaa ja mikä herättää sääliä.

³¹ Käsitteellä tarkoitetaan näkymätöntä rajaa näyttämön ja katsojien välillä: näytelmä tapahtuu ikään kuin omassa kuplassaan, jonka toimintaan yleisö ei vaikuta. Realismin taiteelle ihanteellista oli pyrkimys kuvata kohteenaan olevaa ilmiötä mahdollisimman autenttisesti. Ajatus neljännestä seinästä mahdollisti näytelmän tapahtumien observoinnin etäisyyden päästä.

³² Tekniikkaa on hyödynnetty historiallisissa draamassa ja lasten teatterissa, mutta realismin aikaan tapa väheni. Syrjään puhumisella tarkoitetaan tilannetta, jossa henkilö alkaa puhumaan suoraan yleisölle ja kaiken mielipiteitään tai tulkintojaan näyttämön tapahtumista. Tällöin henkilö saattaa ottaa askeleen kohti yleisöä tai puhua pää sivulle käännettynä.

Vastaanottajaa teoksessa puhuttelee Gabrielin lisäksi Raili. Railin kommunikointi yleisön kanssa on enemmän metatasolla kuin konkreettisissa neljännen seinän rikkomisissa:

Raili: (*yksin jäätyään matkii ivallisesti*) Rakas pikku Kris – ja rakas isosisko – olette viehättävä – on niin kaunista tulla kotiin. (*toiseen sävyyn*) Ja eukot hullaantuva (*melkein ihailevasti*) Siinä heillä koiras! Oikea kolli! (GTT, 241)

Railin rooli näytelmässä on erityinen verrattuna muihin henkilöihin. Koska Raili ymmärtää Gabrielin viettelyaikeet heti, jää hän ulkopuoliseksi naisiin kohdistuvasta huijauskuvion viosta. Tällä tavoin Raili pääsee toimimaan myös teoksen vastaanottajan ja huijauskuvion välissä oppaana. Railin putoaminen teoksen merkittävimmän juonikuvion ulkopuolelle irrottaa hänet myös tilassa syntyvästä farssista. Kerroksellisuus ei teoksessa näykhän vain puheessa ja tilassa: teoksen henkilöt ovat samaan aikaan myös erilaisessa suhteessa lajiin. Ulriikan, Kristiinan ja Gabrielin vuorovaikutus tuottaa teokseen farssimaisia episodeja, joita Raili asettuu todistamaan.

Omalakisen ja omilla säännöillään toimivan maailman syntyminen näyttämölle on yksi farssin tyypillisistä lajikonventioista. Farssin todellisuus voi kärjistyä mentaalisesti täysin suljetuksi paikaksi, jossa vaara on jatkuvasti läsnä. Katsoja eristetään tällöin emotionaalisesti näyttämön tapahtumista. (Milner Davis 2003, 9.) Gabrielin toiminta varsinkin Kristiinan kanssa on ambivalenttia: melodramaattisen imartelun ja väkivallan vuorottelu heidän kommunikaatiossaan näyttää farssin raakuuden. Väkipalta on mahdollista silloin, kun henkilöiltä puuttuu psykologinen ulottuvuus.

2.3.1 Kynnys muutoksen alueena

Näytelmäkirjallisuus asettaa aina tekstin teknisesti kohti näyttämöä, jolloin tila muuttuu puitteiksi ja lavastukseksi näytelmän tapahtumille. Tekstissä kuvattua tilaa voi tarkastella esimerkiksi siirtymien näkökulmasta: miten teoksen tilallinen dynamiikka syntyy. Länsimaaisessa perinteessä teatteria luetaan pääsääntöisesti vasemmalta oikealle, niin kuin kuvakirjaa. Sen takia draaman historiassa usein merkittävimmät ilmestymiset näyttämölle tapahtuvat katsojien asemoinnin suhteen vasemmalta. *Gabriel tule takaisin!* -näytelmän tilallisessa todellisuudessa oikealla sijaitsee vierashuone, johon Gabriel majoittuu. Aikaisemmin tässä huoneessa on yöpynyt *ompeluseuran vieraana ollut lähetyssaarnaaja*

(GTT, 236). Viittaus pyhyden ja ”pahuuden” (henkisen ja ruumiillisen) kokemusten asuttamisesta samassa paikassa, ihmisen tiedostamattomassa, on ilmeinen.

Myös kertomakirjallisuuden tyypillinen trooppi, kynnys ja sen ylittäminen tematisoituvat teoksessa (ks. esim. Bahtin). Ulriikalle vierashuoneen kynnyn ylittämisestä tulee teoksen merkittävin käännekohta, peripeteia. Ulriikan ylittäessä kynnyn eivät asiat voi enää olla niin kuin ennen. Bahtin kiinnittää huomiota kynnnykseen henkilön muutoksen raja-alueena. Kynnys on Bahtinin mukaan kirjallisuudessa sekä metaforinen että symbolinen alue, jolla tapahtuvat usein elämän merkittävät käännekohdat ja muutokset. (Bahtin 1979, 412 -413.)

Gabriel aloittaa Ulriikan liehittelyn viemällä tämän Hotellin ravintolaan, pois kodin tuesta ympäristöstä. Tämä teko saattaa Ulriikan pois myös omalta mukaavuusalueeltaan ja hallitsemansa tilan piiristä. Hotelli-illan jälkeen Ulriika ja Gabriel juovat vielä viiniä oleskeluhuoneessa. Gabriel yrittää saada Ulriikan väkisin vierashuoneeseen, mutta Ulriika vastustaa. Ulriika ymmärtää, mitä eroottiseen kohtaamiseen antautuminen merkitsee hänen statukselleen. Kynnyn ylityksen teema nousee tärkeäksi vastustuksen ja lopullisen suostumisen kautta.

Gabriel: (alkaen vetöö puoliväkisin häntä vierashuoneen ovelle). Tule, rakkaani! Tule, pikku Uuve –

Ulriika: Ei, ei, mitä sinä haluat? Ei, en minä koskaan –

Gabriel: (rimpuillen hänen kanssaan ja työntäen häntä vierashuoneen ovesta edellään, ponnistuksesta raskaasti hengittäen, käheästi) Minä - minä vain näytän sinulle jotakin. (Häviävät vierashuoneeseen. Ovi sulkeutuu. Tuokion kuluttua ovi tempautuu auki ja Ulriika yrittää epätoivoisesti, kasvot hätäntymisestä vääristyneinä takaisin. Hänen kätensä tarrautuvat ovenpieliin. Hän vastustaa kaikin voimin, mutta Gabriel kiskoo hänet takaisin ja viime hetkessä Ulriika luopuu vastarinnasta, peittää käsivarrella kasvonsa ja antaa Gabrielin vetää hänet mukanaan. Ovi sulkeutuu äänettömästi. Melkein välittömästi oven sulkeutumisen jälkeen alkaa jossakin kello lyödä raskaasti kahtatoista. Kristiina yöasussa yläkerrasta laskeutuen ilmestyy hallin ovelle liikkuen epävarmasti ja katsellen oudoksuen ympärilleen. Hän huomaa viinipullon ja lasit pöydällä, kavahtaa, rientää pöydän luo, mutta pysähtyy kuin peläten näkemäänsä, koettaa varovasti kädellä pulloa ja laseja. Kuin pakon vetämänä katse kohdistuu vierashuoneen oveen ja molemmat kädet kohoavat rinnalle. Sitten - jäykästi, askel askeleelta kuin hirveän pakon vetämänä - hän lähestyy ovea. Pysähtyy vielä kerran, mutta kumartuu sitten kiivaasti kuuntelemaan. kavahtaa äkkiä suoraksi kuulemansa kauhistamana. Sysää ovea rajusti auki, jää kynnnykselle katsomaan kuin jähmettyneenä, kunnes hänen hämmästyksensä, kauhunsä ja inhonsä purkautuu hirvittävään kiljahdukseen. Hän kavahtaa takaisin, peittää käsin kasvonsä ja suistuu lattialle alkaen hiljaa, murtuneesti vaikertaa.) (GTT, 264)

Sitaatissa kynnyksen ylitys on Ulriikan näkökulmasta *ihmiselämää merkittävästi määrittävä ratkaisu* ja Kristiinalle puolestaan *silmiä avaava* hetki. Kristiina yllättää Ulriikan ja Gabrielin vierashuoneesta yhdessä. Se mitä Kristiina huoneessa näkee, ei paljastu lukijalle. Vain Kristiinan reaktio peilataan: *Hämmästyks, kauhu ja inho* saavat hänet *kiljahtamaan* sekä lopulta *suistumaan lattialle*. Kynnyksellä tapahtuva anagnorisis saa Kristiinan oivaltamaan jotakin Gabrielista. Teoksessa Gabrielin tunnistaminen saa sekä Kristiinan että Ulriikan kaatumaan lattialle — nämä kohtaukset käyttävät samaa kehoallista motiivia voimakkaiden tunteiden havainnollistamiseen lukijalle. Ulriikan romahdus lattialle tapahtuu kuitenkin vasta teoksen lopussa. Kristiinan anagnorisis sysää myös liikkeelle toisenlaisen tapahtumasarjan, jossa tunnekuohunsa vallassa Kristiina alkaa suunnitella ja toteuttaa Ulriikan murhaamista unilääkkeillä. Yleisön katseilta suljettu huone, jossa tapahtuu näytelmän etenemisen kannalta merkittäviä asioita, stimuloi mielikuvitusta. Absurdissa teatterissa tyypillisesti käännytään pois päin mimeettisestä, jolloin näyttämö heijastaa lähinnä fantasioita, unia tai painajaisia. Vierashuoneen hämärässä tiivistyvät Ulriikan ja Kristiinan painajaiset ja fantasiat.

Välikohtauksen jälkeen Ulriika päättää mennä nukkumaan, mutta palaa hetken kuluttua takaisin oleskeluhuoneeseen tavatakseen Gabrielin. Aikaisemmassa kohtauksessa tapahtunut kynnyksen ylitys ja siitä seurannut esileikki eivät jätä Ulriikaa rauhaan. Viimein Ulriika antautuu itsenäisesti astumaan vierashuoneeseen antaen lukijalle tiedon huoneesta tapahtuvasta eroottisesta kohtaamisesta.

Ulriika: (tuokion hämillisen vaitiolon jälkeen uskaltamatta katsoa suoraan Gabrieliin) Minä - minun piti vain Gabriel: Uuve, rakas, pieni Uuve. Sinä tulit kuitenkin. (Lähestyy häntä harkitsevan hitaasti. Ulriika perääntyy hänen edellään vierashuoneen ovea kohden.)

Ulriika: Minä - minä vain - ajattelin - puhua sinun kanssasi vielä - siitä tehtaasta! (Gabriel sulkee hänet syleilyynsä, haparoi kädellään sähkönappulaa oven vieressä, valo sammuu, valoa näkyy vain vierashuoneen avoimesta ovesta Gabrielin työntäessä Ulriikaa syleilyssään sinne. Hätäisesti.) Mutta Gabriel, ole hyvä minulle! (GTT, 272)

Edellä mainittu fantasioiden ja painajaisien aktivoituminen näkyy teoksessa tilallisesti. Esimerkiksi kynnyksen³³ ylittäminen on astumista toiseen maailmaan. Kynnys voidaan

³³ Philippe Hamon on perehtynyt 1800-luvun kirjallisuudessa esiintyneisiin tilallisiin motiiveihin. Hamon erottaa kuusi arkkitehtuurista elementtiä, jotka toimivat teoksissa muutosten/käännelkohtien välittäjinä. Nämä objektit ovat ikkuna, lasimaalauksin somistettu ikkuna, ovi, näyteikkuna, seinä ja peili. (Hamon 1992, 38 -39.) Hamonin mukaan halu on etäisyyden poistamista itsen ja toisen väliltä. Esimerkiksi puodin näyteikkuna erottaa lasilla objektin ja sitä haluavan subjektin toisistaan. Kynnyksen ylitys, puotiin astuminen, poistaa etäisyyden. (Hamon 1992, 27.)

ylittää vain siinä tapauksessa, jos ovi avataan. Suljettu ovi estää näkemisen ja pääsyn oven takana sijaitsevaan tilaan. Kristiina hiipiessään yöllä oleskeluhuoneeseen kuulostelle mitä oven takana tapahtuu ennen kuin hän *sysää sen rajusti auki*. Avatessan oven Kristiina luopuu luottamuksestaan Gabrieliin sekä Gabrielin lupauksien viitoittamasta yhteisestä tulevaisuudestaan. Ulriikalle kynnyksen ylittäminen on ennen kaikkea oven avaamista torjutuille himoille. Oven avaaminen, kynnyksen ylitys ja huoneeseen astuminen ovat Kristiinalle painajaisen ja Ulriikalle fantasian toteutumista.

Tilallisuus asettaa siis raamit kaikelle käyttäytymiselle, mitä näytelmän todellisuudessa tuotetaan. Seinin eristetyt huoneet mahdollistavat yksityisyydessään toisenlaista käyttäytymistä kuin julkisen tilan alue sallii. Myös ”neljäs seinä” vaikuttaa tekstin sisäisen tilan ja kokijoiden väliseen vuorovaikutukseen ja niihin mahdollisuuksiin, joita näytelmän tapahtumista voidaan lukea. Seuraavaksi laajennan tarkasteluni kohti niitä reaktioita, joita teoksen kolmannen tilallisen tason (yhteiskunta) lausumat henkilöiden toimintaan tuottaa. Pohdin henkilöiden roolien rakentumista reaktioina ja suhteessa heidän oletuksiinsa aikakauden normeista.

2.4 Yhteiskunnan tuomio tilallisena

Katsojan kutsuminen tapahtumien todistajaksi ”neljännen seinän rikkoutuessa” on osa näytelmässä hahmottuvaa moraalisten kysymysten sarjaa. Moraali perustuu tapoihin ja tottumuksiin oikeasta ja väärästä. Ihmisyhteisöissä vallinneita moraalikäsityksiä voidaan kuvailla tarkastelemalla eri aikojen hyveitä ja eettisiä arvoja. Yhteiskunnalliset arvot vaikuttavat ideologioihin, jotka toteutuvat valtasuhteina ihmisten kesken. Ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa kuuluvat eri aikojen ja paikkojen arvoasetelmat, joihin ihmiset suhtautuvat tavalla tai toisella – niitä purkaen ja ylläpitäen. Aikakauteen kytkeytyvässä moraalidiskurssissa paljastuu se, mikä on sallittua ja mikä tuomittavaa, mitä hyvältä kansalaiselta odotetaan ja minkälainen käytös tulee torjua. Vaikuttavia puheakteja määrittävät

usein valta ja erilaiset valtasuhteet (ks. esim. Rojola 1998). Konkreettisimmillaan lausumien sisältämä valta yli toisen ihmisen näyttäytyy Austinin jaottelussa ”tuomitsemisen kategoriassa” (*verdictives*).³⁴

Gabriel tule takaisin! -näytelmässä tuomitseminen toimii jännitteenä yksityisen ja julkisen, yksilökeskeisen ja yhteisöllisen sekä henkilökohtaisen ja yhteiskunnallisen välillä. Nämä dikotomiat elävät teoksessa sekä henkilöiden teoissa että heidän keskinäisiä suhteitaan määritellen. Angerin kodin ja sitä ympäröivät kaupungin (yhteiskunnan) yhteys on muodostunut Ulriikalle jännitteiseksi. Ulriika on hyvin tietoinen siitä, miten säädylisen naisen (ja miehen) tulisi käyttäytyä. Mitään arveluttavaa tai privaatin piiriin kuuluvaa ei sovi paljastaa kodin ulkopuolella. Yhteisön silmissä leimautuminen on Ulriikalle suurin pelon ja häpeän aihe. Tuomitseminen vaikuttaa näytelmässä henkilöiden tietoisuutta ja käyttäytymistä rajaavana tekijänä: henkilöiden menettely suhteutuu heidän oletta miinsa yhteiskunnallisiin vaateisiin ja heille ”annettuihin” rooleihin.

Henkilöt käyttävät myös autoritääristä valtaa luodessaan toisilleen ja itselleen määritteitä sekä ohjeita käyttäytymiseen. Näytelmän alussa kuvataan sekä viitteellisesti että suoraan sitä muuttumatonta tilannetta, jossa Angerin naiset ovat eläneet pitkään. He ovat olleet olemassa vain julkisissa rooleissaan, joita Gabrielin saapuminen alkaa purkaa. Olohuoneessa tapahtuva keskustelu syvenee näytelmän edetessä käyttäytymisen ja itsen esittämisen alueelta ristiriitaisempia tunteita sisältäviin dialogeihin. Tuomitsemisen kategoria läpäisee teoksen todellisuuden henkilöiden henkilökohtaisena tietoisuutena yhteisön odotuksista heitä kohtaan. Myös Bahtin painottaa salongin merkitystä juuri sellaisena ajallis-tilallisena konstruktiona, jossa privaatti ja julkinen kutoutuvat yhteen.³⁵

³⁴ Shoshana Felman (1980/2002) on perehtynyt Don Juan -näytelmän henkilöiden toimintaan Austinin kategorioiden avulla. Tuomitsemisen kategoria toteutuu Felmanin mielestä koko näytelmän läpileikkaavana tahdon suuntana Don Juanin antagonistien teoissa (Felman 1980, 12). Don Juan on kihlannut luostariin aikoneen nuoren naisen ja jättänyt hänet myöhemmin uusien ihastusten takia. Morsiamen veljet ovat julistaneet sodan Don Juanille, joka pakenee veljien vihaa näytelmän ajan. Veljet edustavat Don Juanin antagonistejä, jotka *tuomitsevat* avoimesti hänen huikentelevaisen elämäntapansa.

³⁵ Bahtin esittelee teoksessaan Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia (1979) salongin kronotoopin. Kronotooppi käsitteenä on yksi kirjallisuudentutkimuksen käytetyimpiä ja se on mullistanut laajalti romaanin tulkinnan perinteen. Yksinkertaisesti kronotoopilla tarkoitetaan ajallis-tilallista tihentymää teoksessa: tilaa tai paikkaa hahmotetaan ajan kautta. Tai Bahtinin sanoin: Kirjallisuudessa taiteellisesti haltuunotettujen ajallisten ja paikallisten suhteiden olennaista keskinäistä sidonnaisuutta nimitämme kronotoopiksi. (Bahtin 1979, 243.) Kronotooppia voidaan käyttää eri epiteettien kanssa korostamassa juuri tietyn paikan tai lajityypin kontekstissa tapahtuvaa tilan ja ajan yhteenpunoutumaa. Esimerkkejä ovat muun muassa tien kronotooppi ja idyllin kronotooppi.

Niin kuin Bahtinin kuvaama Salonki, myös Rokemin olohuone on niin sanottu puolijulkinen tila. Sosiaalisissa draamoissa keskeisin sisältö on henkilöiden sisäiset ja ulkoiset ristiriidat, jotka paljastuvat salongeissa käydyissä keskusteluissa. Myös kodit näyttäytyivät aiemmin puolijulkisina tiloina.³⁶

Rokem analysoi tutkimuksessaan Ibsenin näytelmien olohuonetta paikkana, joka on vuorovaikutuksessa tilan ulkopuolisen todellisuuden kanssa. Olohuonetta ympäröivä yhteiskunta vaikuttaa olohuoneessa toimivien henkilöiden psyykeen ja moraaliin.³⁷ *Gabriel tule takaisin!* -näytelmässä olohuone paikkana, jossa aikakauden käytösnormit korostuvat, näytetään antiteesinsä kautta: Gabrielin mukanaan tuoma uusi diskurssi suistaa Angerien kodin kohti tilallista käännettä, joka lopulta vie mukanaan sosiaalisen etiketin mukaisen käytöksen ja naisten omaksumat roolit.

2.5 Murtuvat julkiset roolit

Päähenkilö määrittyy draamakirjallisuudessa pääsääntöisesti käänteissä: näytelmän keskushenkilöksi valikoituu se, jolle tapahtuu juonessa suurimmat ja peruttamattomimmat käänteet. Päähenkilöllä on näytelmässä myös voimakkaimmat sisäiset ristiriidat, joihin hän yrittää teoksen aikana löytää ratkaisuja tai ainakin tulee niistä tietoiseksi. Ulriika on *Gabriel tule takaisin!* -näytelmässä henkilö, jonka muutos alun ja lopun välillä on merkittävin. Teoksen alun näyttämöohjeissa kuvataan Ulriikaa seuraavasti:

Hän istuu selkä suorana ja jäykkänä, osaamatta asettua mukavasti, kuin peläten, että mukavasti istuessa menettäisi jotakin kovasta ja ryhdikkästä elämänasenteestaan, ja vilkuilee epäluuloisesti sisartaan. [...] Ulriika on tyylipuhdas laadussaan, kohtaloonsa alistunut, itsenäinen, lujatahtoinen, naimattomaksi jäänyt nainen. (GTT, 224)

³⁶ Johanna Ilmakunnas (2016) toteaa Kalle Haatasen haastattelussa Radio Suomessa, että vielä 1950-luvulla kodit olivat huomattavasti julkisempia tiloja kuin nykyään. Ilmakunnas perustelee väitettään muun muassa Pirkko Saision romaanien kotikuvauksilla, joissa vieraat tulivat kylään odottamatta ja ilman kutsua.

³⁷ The Privacy of the drawing room in most of Ibsen's social dramas is not only structurally but also thematically in contact with the outside world. On the thematic level this contact often takes the form of a confrontation between the drive for individual satisfaction and the demands of morality and the public social good. (Rokem 1991, 13)

Parenteesin kuvaus Ulriikasta viittaa jälleen teoksen monisyiseen lajityyppiin. Ulriikan ruumiiseen liitetty *jäykkyys* voi viestiä sekä henkilön koomisista että traagisista puolista, riippuen tulkinnasta. Komedian lajikehyksessä henkilön jäykkyys tekee emootioiden välittymisestä vaivalloista: Jäykkyys muuttaa henkilön esittämät tunnesisällöt koomisiksi. (Bergson, 101.) Parenteesi ei vain listaa Ulriikan ulkoisia piirteitä ja sen hetkistä olemusta neutraalisti. Parenteesissa kaikuu sisäistekijän ääni, joka määrittelee henkilön asennolle syyn ja habituksen taustalla vaikuttavat, eletystä elämästä kumpuavat seikat. Kuvauksessa merkittävää on ilmaisu *kohtaloonsa alistunut*. Samassa kohdassa ei määritellä tarkemmin sitä, mihin kohtaloon tekstissä viitataan. Näytelmän ensimmäisen kohtauksen dialogissa Kristiinan ja Ulriikan välillä sivutaan tätä teemaa:

Ulriika: [...] Emmekö me ole kunniallisia ihmisiä? Emmekö me ole yhteiskunnan hyödyllisiä jäseniä? Vai mitä sinä kaipaat?

Kristiina: Niin, niin, tietysti meillä on kaikki hyvin. Ulkonaisesti katsoen.

Ulriika: Elämässä ei ole mitään muuta kuin ulkonainen!

Kristiina: Entä - hengellinen elämä, kirkko, ompeluseura - taivas?

Ulriika: Juuri niin. Juuri sitä minä tarkoitan. Se on leima, joka lyödään ihmiseen. Karitsan leima. Se pysyy ja - näkyy. (GTT, 226)

Ulriika tuo sitaatissa esille käsitystään siitä, mikä elämää säätelee tai ainakin minkä tulisi säädellä. Lopulta hän päätyy viittaamaan *karitsan leimaan*, joka hänen mukaansa *lyödään ihmiseen*. Karitsan leima sekä pysyminen ja näkyminen viittaavat Ulriikan käsitykseen ihmisluonnon syntisyydestä. Sanana karitsa viittaa kristillisessä perinteessä Kristuksen rooliin seurakunnan syntien sovittajana, ”täydellisenä uhrina”. Synti ja siihen lankeamisen teema kulkee teoksessa ollen osa tämän luvun alussa esille nostettua moraalisten kysymysten ja niiden perustelemisen aktivaatiota.

Synnin lisäksi Ulriika puhuu ihmisen paikasta yhteiskunnan jäsenenä sekä *ulkonaisen* dominanssista. Tässä hänen repliikkinsä osoittaa juuri kohti privaatin ja julkisen välistä konfliktia, jota näytelmässä tuodaan esille. Näytelmän alussa selviää, että Ulriika on ollut jo pitkään vastuussa sekä Kristiinan että Railin huoltajuudesta. Tämän tehtävän Ulriika on saanut isältään. Aikaisempi sukupolvi on jättänyt hänet jatkamaan elämäntehtävänsä sisarensa kasvattajana, taloudellisen perintönsä vaalijana ja paperikaupan omistajana. Kauppias edustaa aikansa pikkukaupungin miljöössä julkista roolia. Ulriikan julkinen rooli kauppiana korostuu teoksessa myös tilallisesti: näytelmässä liikutaan samassa ra-

kennuksessa sijaisevan, yleisöltä piilossa olevan, paperikaupan ja olohuoneen välillä jatkuvasti. Ulriikan koti sisältää liiketilan, joka jo asetelmallisesti purkaa erontekoa julkisen- ja yksityisen roolin väliltä. Yksityinen koti on jo lähtökohtaisesti peittelemätön tila. Oleskeluhuoneessa esitetään niitä rooleja, joita yhteisöön kuulumisen edellyttää. Myös siirtymät kaupan ja oleskeluhuoneen välillä ovat niin lyhyitä, että työroolin ja kotiroolin pitäminen erillään ovat mahdottomia. Toisaalta ajatus kodista julkisena tilana heijastuu myös henkilöiden sisäisinä ristiriitoina Gabrielin tuoman yksityisen puheen kautta. Gabriel rikkoo Angerien puhutun tilan tehden siitä omien pyrkimystensä mukaisen. Tämä teko vaikuttaa myös tilan privatisoitumiseen: Yhtäkkiä oleskelutilan keskusteluissa viliseekin vihjeitä esimerkiksi rakastelusta, perheen perustamisesta ja rahasta. Ulriikan ja Kristiinan kodissa alkaa tapahtua sellaista, joka ei enää sovellu julkisen piiriin – asioita, joita pitää peittää, varjella ja kätkeä. Ulriika on ambivalentissa tilanteessa: hänen astuessaan liiketilaan tai ulos kadulle hänellä on, aiemmasta elämästään poiketen, salaisuus.

Angerien kodissa tapahtuu lisäksi sosiaalisen todellisuuden murros. Tuttu dialogi Kristiinan ja Railin kanssa sekä siinä vallitsevat säännöt eivät enää pädekään. Gabriel tuo naisten kotiin toisenlaisen puhekulttuurin, jossa kommunikoidaan erilaisin ehdoin kuin aiemmin. Yksityisessä keskustelussa toimitaan yksityisen keskustelun säännöin. Naiset yrittävät jatkuvasti oppia Gabrielin dialogin lainalaisuuksia ja etsiä paikkaansa kommunikaation osapuolena. Tämä sovittautuminen on tosin tuomittu epäonnistumaan, koska Gabrielin lausumatkin ovat ”epäonnistuneita”³⁸ valheellisuudessaan. Kiinnostavan yksityisestä kommunikaatiosta tekee juuri sen vastaamattomuus totuuden kanssa. Valhetodellisuudessa tuotettua puhetta eivät kuljeta realiteetit tai onnistuneisuuden ehdot. Ulriikan tiedostaessa puheen valheellisuuden hän ei pyri muuttamaan sitä vaan eläytyy sanoihin. Niin kuin katsoja, joka ymmärtää näyttämön fiktiivisen luonteen ja antaa itselleen luvan vaikuttua fiktiosta.

Ulriika: (*tarttuen pidättävästi Kristiinan ranteeseen*) Ei, ei, poliisille. Ei missään tapauksessa. Ajattele, millainen häpeä. Mitä koko kaupunki sanoisi? Ja meidän pitäisi kohdata hänet uudelleen. Meidän pitäisi esiintyä oikeudessa todistajina. Ei, ei koskaan. (GTT, 283)

Ulriika ymmärtää näytelmän lopussa oman statuksensa valossa sen, mitä lemmenseikkailun paljastuminen tekisi hänen maineelleen pikkukaupungissa. Oivallukseen sisältyy

³⁸ Ks. s. 11, viite 18

hintaa, jonka hän on valmis maksamaan siitä, ettei yhteisön käsitys hänestä muutu. Naimattoman naisen imagolle siveyden ja kunniallisuuden säilyttäminen on välttämättömyys. Oikeudessa todistajana esiintymisen ja sitä kautta totuuden paljastumisen uhkaavuus konkretisoi yhteisön tuomion pelkoa. Oikeuden tapahtumisella ja Gabrielin edesvastuuseen asettamisella ei ole Ulriikalle painoarvoa julkisen häpeän rinnalla. Ulriika on tuominnut itsensä valmiiksi mielikuvallaan siitä mitä *kaupunki sanoisi*.³⁹ Myös Gabriel tietää häpeän ja maineen menettämisen merkityksen ja käyttää sitä hyväkseen sitouttamisen prosessissa.

Gabriel: [...] Katsohan (*naurahtaa*), naiset ovat niin järjettömiä. He häpeävät antaa ilmi minun kaltaisiani. Aivan kuin olisi jokin häpeä antaa miehelle rahaa. On se perhahan kummallista! Kaikkien mielestä on vain luonnollista, että mies maksaa. Mutta auta armias, millainen skandaali, jos kuullaan naisen antaneen miehelle rahaa. (GTT, 270)

Sitaatissa Gabriel avaa Railille ymmärrystään naisten vastentahtoisuudesta kertoa miehelle luovuttamistaan rahoista muille. Gabriel käyttää lainauksessa itsestään ilmaisua *minun kaltaiseni*. Ilmaisussa hän reflektoi itseään huijarina.

2.5.1 Railin kapina

Ulkoinen maailma, aikakausi ja sen odotukset, vaikuttavat teoksen maailmassa jo ennen Gabrielin saapumista. Tuomitseminen on rakennettu sisään Angerien perheen keskinäiseen dynamiikkaan. Konkreettisimmin tämä näkyy Ulriikan ja Railin välisessä suhteessa sekä Railin haluna vapautua Ulriikan määrittelystä:

Ulriika: Juuri niin. Juuri siksi, että rakastan sinua, tahdon kasvattaa sinusta kunnan ihmisen.

Raili: Mutta minä tahdon olla vapaa. Vain hiven vapautta, niin minä tyydyn ja alistun kaikkeen.

Ulriika: Mutta Raili-kulta, juuri meidän luonamme, hyvien sukulaisten luona, sinä olet vapaa, täysin vapaa - säädyllisyyden ja hyvän käytöksen rajoissa.

Raili: Kun minä katson tättä, minä uskon taas piruun.

Ulriika: Kurittomuus ei ole vapautta. Vain lainalainen vapaus on oikeaa vapautta. Ja minä pidän sinut kurissa, niin kauan kuin olen holhoojasi. [...]

Ulriika: Mene panemaan teevesi kiehumään. Kun olet tuuminut käytöstäsi, olen valmis ottamaan vastaan anteeksipyyntösi.

Raili: Ah niin, niin tietysti, minun on pyydetävä anteeksi. Mieluummin leikkaan paitstiveitsellä valtimoni poikki. (GTT, 229)

³⁹ Repliikin sisältö vertautuu Foucault'n (1975) esittämään ajatukseen, jossa kansalaiset vahtivat itse itseään koska luulevat toisten tarkkailevan heitä.

Raili on päättänyt päästä jatkamaan opintojaan Helsinkiin, mutta Ulriika ei salli tätä haavetta. Sen sijaan Ulriika pyrkii nitistämään unelman vallankäytöllä pakottaen Railin osoittamaan nöyryyttä. Edellisessä sitaatissa ilmaistu *vapaus* tarkoittaa Railille eri asiaa kuin Ulriikalle: Raili tavoittelee itsemääräämisoikeutta, jota hän ei ole Angerien kodissa. Ulriika näkee vapauden tavoittelun ainoastaan vapaamielisyytenä ja seksuaalisena vapautumisena, jota hän yrittää kitkeä pois. Raili koettaa saada Ulriikaa ymmärtämään, että itsemääräämisoikeuden lisäksi hän ei ole saanut talossa koskaan rakkautta. Ristiriitaiset tahdonsuunnat johtavat Ulriikan ja Railin riitaan:

Ulriika: Minä yllätin hänet! kristiina, voitko kuvitella, siellä hän istui myymäläntiskillä sääriään heiluttaen ja pojan käsi oli –

Raili: Täti fantiseeraa! Mutta kyllä minä ymmärrän. Vanhanpiian mielikuvitus.

Ulriika: Suu kiinni! (*sivaltaa häntä poskelle. Raili kavahtaa, mutta ei alennu väistämään. Ulriika sivaltaa harkitsevasti vielä toiselle poskelle. Jäävät tuijottamaan toisiinsa. Railin kylmäverinen viha tehdooa pakostakin, niin että Ulriika painaa katseensa, pyyhkäisee otsaansa ja väsistyy hie-*man.) Miksi ärsytät minua? - Miksi sitten te kumpikin siellä puodissa niin syyllisinä kavahditte erillenne, kun tulit? (..)

Raili: (*painokkaasti*) Vielä minä koston! - - (*kiihtyneemmin, menettäen aste asteelta kylmäverisyyttään.*) Kukaan ei vielä koskaan ole lyönyt minua. Ei isäkään, vaikka te aina häntä haukutte. Ja minkä minä voin, jos minusta tulee tällainen. Alussa koetin nauraa, olla iloinen, leikkiä, hakea tovereita. Ei! Jos nauroin, olin meluista, jos leikin, sotkeutuivat matot, jokainen ystävä torjuttiin ovelta. (*koettaa tukahduttaa nyhkytyksensä*) Hyvä, minä ajattelin. Sulkeudun itseäni, olen hiljaa. Vapaudunhan kerran. Mutta ei, ei se ollutkaan niin helppoa. Opin puremaan takaisin. Täti minut opetti. Niin, niin, täti minut opetti. Täti nauttii siitä. Ja minä puren takaisin. Kerran vielä näette, miten minä puren takaisin. (GTT, 228)

Sitaatissa näyttyäytyy Ulriikan alitajunnasta nousevien tuntemusten voima, jonka hän projisoi Railiin. Nähdessään Railin kuhertelevan pojan kanssa paperikaupassa herää Ulriikassa raivo tätä rivoutta kohtaan. Raivo ei todellisuudessa kohdistu Railiin, vaan fyysisen kosketuksen näkeminen aktivoi Ulriikan oman kaipuun. Ulriikan negatiivinen suhtautuminen Railiin, tämän pyrkimyksiin ja ominaisuuksiin, on rakennettu korostamaan Ulriikan sisäisiä ristiriitoja. Nämä ristiriidat heräävät kummittelemaan Ulriikan tajuntaan Railin toiminnan kautta. Tekstin alussa Ulriika sanoittaa tuntemuksiaan metaforien ja pelkojen välityksellä, mutta ei itse analysoi niiden taustaa tai todellista syytä. Tässä vaiheessa Ulriika ei pysty myöntämään myöskään itsessään olevaa heikkoutta – halua langeta ja kokea rakkautta koko ruumiillaan. Raili jää Ulriikan henkilökohtaisten prosessien tielle ja joutuu samalla määritellyksi ja tukahdutetuksi.

Sitaatissa Raili kuvaa omaa tuskaansa ja katkeroitumisensa taustaa sekä esittää uhkauksen *takaisin puremisesta*. Näytelmässä henkilöt käyttävät jatkuvasti toisistaan eläinten nimityksiä ja eläinten käyttäytymistä kuvaavia ilmaisuja. ”Takaisin pureminen” on yksi esimerkki tästä. Eläimiin viittava sanasto tuo teokseen atavistisen kaiun, tiedostamattomien tunteiden eläimellisyyden.

Vellovia tunteita tasapainottaa teoksen yhteiskunnallinen taso, jossa uuden sukupolven kapina korostuu. Näytelmän kolmannen näytöksen alussa Kristiina odottaa rauhattomana Gabrielin paluuta olohuoneessa. Gabriel on houkutelut Ulriikan lähtemään kanssaan hotelliin istumaan iltaa vietelläkseen tämän. Gabriel tarjoaa Ulriikalle viiniä ja uusia kokemuksia, jotka vaikuttavat Ulriikaan. Ulriika on valehdellut Kristiinalle lähtevänsä hoitamaan raha-asioita pastorin kanssa. Kristiina ja Raili käyvät Ulriikaa odotellessa keskustelun, jossa viitataan Railiin nuorena kapinallisena:

Raili: Joka tapauksessa, kun minä tätä kaikkea ajattelen, niin minusta välistä tuntuu, että sivistys ja raha ja talot ja osakkeet ja omistaminen ja paperikauppa, kaikki on jotakin mätää, koska se voi luoda sellaisia ihmisiä kuin Ulriika-täti ja Gabriel ja sinäkin, Kristiina-täti.

Kristiina: Puhut niin kapinallisesti, vaikka et vielä mitään tiedä elämästä.

Raili: Minähän olen nuori. Kapinallisuus on nuoruuden oikeus. Kuka sitten olisi kapinallinen, ellen minä. Tätikö?

Kristiina: Mutta miksi pitää olla kapinallinen? Meillähän on kaikki niin hyvin.

Raili: Siksi juuri. Täti iski aivan asian ytimeen. Mutta sitä täti ei ikänä itse ymmärrä. Eikä tule ymmärtämään. (GTT, 260)

Kristiinan ja Railin välinen dialogi paljastaa sukupolvien välisen kuilun. Waltarin teoksissa käytetään varsin laajalti uuden ja vanhan maailman sekä sukupolvien eroavaisuuksien välistä jännitettä tekstin johtolankana. Railin *kapinallisuuden* ääneen artikuloiminen alleviivaa henkilön tahdon suuntaa eli liikettä pois siitä todellisuudesta, jota Angerien koti henkisesti edustaa. Kristiinan tiedustellessa Railin kapinallisuuden perusteita vastaa Raili kiehtovasti: ”siksi juuri kapinallisuus on välttämätöntä, koska kaikki on niin hyvin”. Kristiinan käsitys hyvästä elämästä on ristiriidassa Railin totuuksien kanssa.

Näytelmän lopussa Raili saa haltuunsa rahasumman, jonka Ulriika on nostanut pankista Gabrielille. Rahojen turvin Raili pakenee jatkamaan opintojaan Helsinkiin jättäen vain kirjeen pöydälle. Tällä teolla Raili murtautuu ummehtuneesta ja vanhentuneesta maailmasta uuteen, itsenäiseen elämään ottaen vastuun itsestään. Railin lähtö on lohdullinen ja

puhdistava luodessaan antiteesin sille yhteiskunnalliselle arvotodellisuudelle, jossa Kristiina ja Ulriika elävät. Toisaalta Railin vapautumisesta seuraava keveys korostaa Angerien kotiin jäävää raskautta ja sisarusten nujertumista. Tämä keveyden ja raskauden samanaikainen olemassaolo näytelmän kompositiossa tukee teoksen tragikoomista pohjavirettä.

Jos *Gabriel tule takaisin!* -näytelmää tarkastelee huijarikomediana, on Raili tässä tulkintakehyksessä teoksen päähenkilö. Raili suorittaa näytelmässä huijarikomedialle tyypillisen juonikuvion ”iske, rahasta, poistu”: Gabrielin aikeet oivallettuaan Raili käyttää tätä hyväkseen oman vapautumisensa ponnahduslautana. Raili seuraa tilanteen kehittymistä ja tarttuu lopulta tilaisuuteen. Teoksen viimeisessä kohtauksessa kuullaan Railin kohtalokas kirje vain Kristiinan lukemana: Huijari on poistunut paikalta ja jäljelle jää vain sekasorto ja ilmassa kaikuvat sanat.

3 Identiteettiin ja tekoihin vaikuttava puhe

Gabriel tule takaisin -näytelmässä sitouttaminen ja suostuttelu näyttäytyvät ennen kaikkea Gabrielin puheen kautta syntyvinä reaktioina ja toimintana niin Gabrielissa itsessään kuin näytelmän muissa henkilöissä. Sitouttamisessa konkretisoituu Gabrielin puheen laskelmoivuus⁴⁰. Gabrielin puhe on vahvasti sidoksissa viettelyn traditioon. Gabrielille viettely on vaikea työtehtävä, jossa täytyy ottaa huomioon kohteiden vaihtelevat reaktiot ja muuttaa suunnitelman suuntaa tarvittaessa:

Gabriel: (*notkauttaa polviaan ja katsoo halukkaasti Railin jälkeen*) Pahuksen tyttö! (*Varaa sitten ylleen sopivan ilmeen ja asennon odottaessaan Ulriikaa. Tämän tullessa epäröiden ja vielä järkyttyneenä aikaisemmasta kohtauksesta rientää häntä vastaan ja tarttuu heti hänen käteensä*) Ulriika, isosisko, olit kiltti kun tulit.

Ulriika: (*hermostuneesti*) Minä en voi –kauan –on mentävä.

Gabriel: Minun täytyy saada puhua kanssasi kahden, Ulriika. Sinä olet ainoa, joka todella ymmärrät minua. Tiedäthän, Kristiina on vain hupakko. Ei hän ymmärrä kypsyneen miehen huolia. Minulla täytyy olla joku, jolle voin kokonaan avautua. Ole sinä se ihminen, rakas isosisko! (GTT, 257)

Parenteesissa Gabriel vaihtaa rooliaan nopeasti tilanteiden välillä. Roolin ottaminen ja pudottaminen ovat huijauskuvion naamiroleikkiä. Huijari pukee kasvoilleen sen naamion, jonka vastaanottaja tahtoo nähdä: Gabriel *varaa ylleen sopivan ilmeen ja asennon* Ulriikaa odottaessaan. Sitouttamiseen sopivan naamion lisäksi Gabriel käyttää puhetaitoaan Kristiinan ja Ulriikan taivutteluun ja hurmaamiseen. Gabriel ilmaisee Ulriikalle, että tämä on *ainoa, joka todella ymmärtää*.

Sitouttamisen kategoriaan kuuluvat lausumat, jotka perustuvat sitoumuksille ja suuntautuvat tulevaisuuteen. Tässä kategoriassa keskeisimpiä lausumia ovat lupaaminen, takaaaminen ja vannominen sekä sopimuksiin sitoutuminen. (Austin 1962, 152-153.)⁴¹ Näytelmän sisällä tapahtuvaa toiminnallista suostuttelua, käskyjä ja vaatimuksia voi kutsua

⁴⁰ Michel Foucault esittää käsitteelle ”strategia” kolme erilaista tulkintatapaa: ensiksi strategia on joukko keinoja päämäärän saavuttamiseksi, toiseksi se on tapa, jolla yritetään saada vastustaja toimimaan toivotulla tavalla ja viimeiseksi se koostuu keinoista, joilla vastustaja pyritään voittamaan. (Foucault 1982, 241-243.)

⁴¹ Kategorian lausumien vaikutus vastaanottajaan on usein tehokasta: sitoutuminen ja lupausten tekeminen vaatii vastaanottajan reaktioita kyseessä olevaan puheaktiin. Hänen täytyy tehdä valinta uskomisen ja ei-uskomisen välillä. Uskon rajalla horjunta aiheuttaa lupauksen vastaanottajassa ristiriitaisia tunteita, joita näytelmäkirjallisuudessa usein kuvataan. Lupausten antaminen vaikuttaa sekä lausujan että vastaanottajan toimintaan. Keskeistä on myös se, miten toiminta muuttuu, jos lupaus onkin valheellinen ja vastaanottaja saa sen selville.

draaman kielen *apellatiiviseksi ulottuvuudeksi*⁴². Henkilöt käyttävät suostuttevaa puhetta usein näytelmän konfliktitilanteissa. (Pfister 1988, 110-112.)⁴³

Seuraavaksi perehdyn näytelmän tilanteisiin, joissa Gabrielin toiminta tähtää hämäämiseen, suostutteluun tai sitouttamiseen. Tarkastelen Gabrielin suorittamaa viettelyä ja viettelyn prosessia esityksenä. Ensiksi pohdin Gabrieli rooleja ja niitä keinoja, joilla hän pyrkii kohti tavoitteitansa. Toiseksi analysoin viettelyä performanssina, jonka toteutumiseen tarvitaan esiintyjä ja vastaanottaja. Viimeiseksi käsittelen Ulriikaa katsojana, joka sitoutuu fiktion ja antautuu sille.

3.1 Viettely ja sitouttamisen muodot

3.1.1 Gabrielin roolin rakentuminen

Gabriel alkaa piirtyä jo näytelmän alussa Kristiinan ja Ulriikan dialogissa:

Ulriika: Kuka mies se on?

Kristiina: Ka-ka-kapteeni Lindström

Ulriika: Äsh, mitä minä hänen nimestään. Kuka hän on? Millainen hän on? Miten sinä olet tutustunut häneen?

Kristiina: Hän on niin hieno - ja - ja - arvokas - ja miehekäs. Niin, niin, hän on oikein hieno mies.

Ulriika: Mutta mitä hän sinusta tahtoo?

Kristiina: Hän tahtoo mennä na- naimisiin minun kanssani! (GTT, 231)

Sitaatista käy ilmi useita seikkoja. Ensiksi mainitaan miehen nimi *Lindström* ja samassa yhteydessä se, että häntä pidetään kapteenina. Toiseksi lukija saa tietoa Kristiinan suhtautumisesta mieheen: Kristiina kuvaa häntä sanoilla *hieno*, *arvokas* ja *miehekäs*. Nämä määritelmät suuntaavat lukijan ajattelua sekä miehen ulkoiseen olemukseen että yhteiskunnalliseen statukseen, jotka vahvistuvat entisestään dialogin edetessä. Kolmanneksi Kristiina mainitsee miehen oletetun tahdon suunnan, naimisiinmenoaiheet Kristiinan kanssa. Kristiina jatkaa:

⁴² Ks. Pfister 1988

⁴³ *Apellatiivinen* kommunikaatio voi olla joko teoksen sisäistä, henkilöiden välistä tai teoksen ja vastaanottajan keskistä. Jos näytelmällä pyritään esimerkiksi opettamaan jotakin, nousee *apellatiivisuus* olennaiseksi funktioksi. (Pfister 1988, 110-112.)

Kristiina: Hän on yksinäinen niin kuin minä. Hän kaipaa omaa kotia, tahtoo vakiintua. Hän antaa arvoa kypsyneen iän eduille.

[..]

Kristiina: Ei hän ole köyhä. Päinvastoin. Hän on varakas. Ehkä varakkaampi kuin me. Hänellä oli tehdas luovutetulla alueella. Nyt hän hakee jotakin sopivaa sijoituspaikkaa varoilleen. (GTT, 231)

Kristiinan kuvauksen listamaisuus viittaa hänen referoivan Gabrielin sanoja. Toisaalta näytelmän vastaanottaja ei voi tässä vaiheessa tietää minkälaista kanssakäymistä Kristiinalla ja Gabrielilla on ollut ennen repliikin sanomishetkeä. Gabrielin halujen ja mieltymysten lisäksi Kristiina esittää repliikissään oletuksen Gabrielin varallisuudesta ja omaisuudesta sekä tahdosta sijoittaa varjojaan lisää.

Draaman kielen *ekspressiivinen funktio* luonnehtii näytelmän henkilöiden puheen sisältämiä viestejä, joissa henkilö kuvailee itseään viitteellisesti. Puheen aiheena voi tällaisissa tilanteissa olla esimerkiksi henkilön sosiaaliset suhteet, sosio-ekonominen asema, erilaiset statukset ja henkilön luonne. Repliikit rakentavat kollaasimaisesti kuvaa henkilöstä kokonaisuutena. Replikeissä henkilö usein viestii asenteistaan, luonteestaan, arvossa pitämistään asioista sekä niistä rooleista, joita hän elämässään toteuttaa. (Pfister 1988, 113-114.)

Gabriel tule takaisin! -näytelmän kohdalla kysymys sanoilla rakennettavasta identiteetistä on tärkeä: Kristiina ja Ulriika perustavat oletuksensa sanoille, jotka kuljettavat heitä moniin suuntiin. Gabrielin kuvauksessa nojataan huijarin ja naistennaurattajan konventionaalisiin aineksiin.

Jo näytelmän ensimmäisessä kohtauksessa, Kristiinan lainatessa Gabrielia, vastaanottaja huomaa sanojen sentimentaalisuuden. Esimerkiksi lause *Hän antaa arvoa kypsyneen iän eduille* herättää pohtimaan ilmaisun paikkansapitävyyttä. Näytelmän alussa ei vielä ole varmaa, onko toisen käden tieto Gabrielin ominaislaadusta Kristiinan toiveiden ja tunteiden lävistämää vai hänen todellisen havaintonsa kuvaus. Hyvin nopeasti lukijalle paljastuu, että Kristiinan kuvaus Gabrielista on Kristiinan fantasiaa. Siispä Gabrielin Kristii-

nalle ja Ulriikalle suunnatun puheen, suullisen tai kirjallisen, lausumat eivät täytä onnistuneisuuden ehtoja eli ne muuttuvat epäonnistuneiksi puheakteiksi, joiden vaikuttavuus on valheellisuutensa takia tuhoava⁴⁴.

Puheen lisäksi Gabriel rakentaa rooliaan myös konkreettisesti. Gabrielin tekojen tarkoitus on harhauttaa ja peittää – onhan kyseessä huijaus. Seuraavassa esimerkissä Gabriel on saapunut Angerien kotiin. Herrasväen istuessa mukavasti oleskeluhuoneessa Gabriel pyrkii syventämään mielikuvaa yhteiskunnallisesti korkeasta statuksestaan valokuvalla:

Gabriel: Hah-hah, pikku Kris on varmaan näyttänyt teille valokuvani. Palvelin sodan aikana tankkijoukoissa. Siitä kai tuo kapteenin titteli on jäänyt kummittelemaan. Oikeastaan minua sanotaan johtajaksi [...] (GTT, 235)

Gabriel käyttää identiteettinsä aitouden ja arvokkuuden vakuutena viittausta valokuvaan, jonka sisällöstä lukijalle ei kerrota enempää. Seuraavassa virkkeessä selvennetään kuvan taustaa: maininnat tankkijoukoista ja kapteenina toimimisesta vahvistavat mielikuvaa kunniallisesta, isänmaataan puolustavasta miehestä. Gabriel ei määrittele statustaan vain suhteessa naisiin: myös homososiaalisessa kontekstissa ”kapteeni” tai ”johtaja” ovat hallitsevia asemia. Näytelmän kirjoittamisajankohdan todellisuudessa, jälleenrakennuksen ajan Suomessa, sanoilla ”kapteeni” ja ”johtaja” oli todennäköisesti vielä voimakkaampi arvolataus kuin tänään. Tällaiset epiteetit esitietoina henkilöstä asettavat Kristiinan ja Ulriikan odotukset ymmärrettävästi korkealle. Naisten käyttäytymistä näytelmän alussa voidaan näin ollen arvioida suhteessa Gabrielin yhteiskunnalliseen statukseen, sukupuolisiin normeihin sekä heissä herääviin tunteisiin.

Kuvailleessaan luonnettaan Gabriel pyrkii myös käyttämään ilmaisuja, jotka lisäävät luottamusta ja kuvaavat hänen korkeaa moraaliaan. Puheessaan Gabriel suhtautuu epäilevästi uusiin asioihin:

Gabriel: Niin, niin, nämä nykyajan nuoret, sellaista se on. Olen mielestäni varsin suvaitsevainen luonne ja koeta ymmärtää ihmisiä, mutta näitä nykyisiä nuoria, näitä kevytmielisiä tytönheila-koita, punattuja kynsiä, jitterpuukia ja niin edespäin, ei, en minä oikein jaksa sulattaa. (GTT, 235)

⁴⁴ Austin pohtii kysymystä lausumien mahdollisuudesta vaikuttaa dialogin osapuolissa ”oikein”. Jos lausuma, ”minä lupaan”, lausutaan sitoutumatta lupaukseen todella, on lupaus lausumana epäonnistunut. Pohdinta performatiivien onnistuneisuudesta on keskeinen identiteettikysymysten kohdalla: Onko oikeastaan olemassa minkäänlaista identiteettiä ilman sitä performatiivisia puheakteja, vai rakentuuko identiteetti kokonaisuudessaan sitä kuvaavissa ilmaisuissa. (Ks. esim. Rojola 1996, 256)

Gabriel käyttää hyväkseen ymmärrystään naisen henkilökohtaisista mieltymyksistä ja siitä mikä on normien mukaan sopivaa käytöstä. Yhdenmukaisuuden tavoittelulla pyritään rakentamaan yhteyttä toiseen. Gabriel tavoittelee Ulriikan hyväksyntää ja osoittaa, ettei hän Ulriikan tapaan suvaitse kevytmielistä käytöstä.

Gabriel luo statuksen mukaista rooliaan myös symbolien avulla: hän kantaa mukanaan lipasta, jonka hän kertoo sisältävän arvopapereita ja shekkejä. Gabriel osoittaa konkreettista luottamusta naisiin antamalla ”arvokkaan” lippaansa heille säilöön. Lipas toimii luottamuksen panttina. Lipasta varten on Gabrielin sanojen mukaan valmistettu uniikki avain. Railin epäilykset lippaan sisällöstä heräävät nopeasti. Raili tiirikoi lippaan salaa auki ja niin hän pääsee jyvälle Gabrielin juonesta. Raili käy Gabrielin kanssa keskustelua lippaasta. Gabriel paljastaa Railille avoimesti, että hän käyttää lipasta huijaamiseen:

Raili: Minä en olekaan samanlainen kuin nuo sokeat kanat. Ainoa, mikä minua ihmetyttää, on se kassalipas. (*nyökkää kaappiin päin*)

Gabriel: Tyttöseni, se on luottamuskysymys, pelkkä luottamuskysymys. (GTT, 242)

Myöhemmin Gabriel kertoo suoraan mitä hän lippaalla tekee ja mitä matkalaukku sisältää:

Raili: Mutta sinullahan on hieno matkalaukku kaikkine hotellileimoineen.

Gabriel: Sen minä voitin korttipelissä. Ei siinä ole sisässä kuin pari tiiliskiveä.

Raili: Entä kassalipas?

Gabriel: Se on työväline. Herättää luottamusta. (GTT, 269)

Näytelmän viimeisessä kohtauksessa naiset avaavat kassalippaan, jonka sisältä he löytävät aikakauslehtiä. Kassalippaan sisällön paljastuminen on toiminnallinen metafora Gabrielin valheellisuudelle, ontoudelle ja hänen todellisen identiteettinsä saavuttamattomuudelle. Näytelmän aikana vaurauden metonymiana arvopaperit muuttuvat paperiroskaksi ja rakkauskirjeet huiputuksen ja sitouttamisen välineeksi.

Gabriel käyttää tarpeistoaan funktionaalisesti pyrkien herättämään luottamusta. Gabriel rakentaa statustaan myös ”roolivaatteilla” eli statukseen sopivalla pukeutumisella. Tyylikäs pukeutuminen statussymbolina on todellisuuden kanssa ristiriidassa. Raili toimii tässäkin kohtaa viestin välittäjänä yleisölle:

Raili: Sanoitte heti nähneenne, mitä minä olen. Luuletteko, etten minä heti nähnyt mitä te olette?
 Gabriel: Sitten ainakin ymmärrämme toisiamme.
 Raili: Puhutaanpa kerrankin asiaa. Kapteeni Gabriel Lindström. Kummallista! Matkalaukussa on nimikirjaimet O. M., kalvosinnapeissa A. S. Mistä se johtuu?
 Gabriel: (hieman hätkähtäen) Kas, se on helppo selittää.
 Raili: Kiitos, kyllä minä uskon, että te selittää osaatte. Mutta turha rasittaa kieltä minun takiani. (GTT, 242)

Teoksessa virittyy myös tunnustuksen ja todistuksen teema. Gabriel avautuu Railille omasta ”todellisesta” identiteetistään. Gabrielin puhetta värittää läpi teoksen valheilla ja manipulaatiolla pelaaminen. Toisaalta Gabrielin tunnustuksen totuudellisuutta kiinnostavampaa on se, mitä tunnustamisesta seuraa. Teoksessa niin Kristiina, Ulriika kuin lopulta Gabrielkin uskovat jollekin henkilökohtaisista asioistaan vaalittavaksi. Toiseen luottaminen koituu kuitenkin jokaiselle näytelmän henkilölle kohtalokkaaksi erehdykseksi.

Raili on äärimmäisen katkera tädeilleen vapautensa rajoittamisesta. Raili ei missään vaiheessa moralisoi tai anna Gabrielin ymmärtää, ettei hyväksyisi huijausta. Sen sijaan Raili pönkittää Gabrielin suunnitelmaa innokkuudellaan:

Raili: Gabriel -Gabriel: Äsh, älä sano Gabriel, sano Osku vain. Ja ota ryyppy, hei!
 Raili: Oskuko sinun oikea nimesi on?
 Gabriel: Olipa oikea tai ei. Osku minä olen oman sakin murjuissa, Kaunis-Osku. Terve! (*nykäisee taas lasinsa pohjaan*)
 Raili: Kaunis-Osku tosiaan. (*ivallisesti*) Miten sievää!
 Gabriel: No, se on vain sellainen - nom de guerre. Raili: Mitä, puhutko sinä ranskaakin? Gabriel: Tottakai, hitto vie, pari sanaa. Ranskassa minä olen opinkin käynyt.
 Raili: (*muka ihailleen*) Sinä olet nähnyt paljon maailmaa. Gabriel: Stuertina laivassa minä aloitin. Silloin joutuu näkemään. Ja meri-ilma virkistää mummoja ihan ihmeesti. Siitä se ura urkeni. Eräs rikas leski vei minut Pariisiin. Mutta mitäpä menneistä! (GTT, 268)

Gabrielin tausta paljastuu yleisölle Gabrielin repliikeissä. Toisaalta Gabrielin jatkuva valehtelu heikentää uskoa hänen luotettavuuteensa. Gabriel ei anna itsestään kaikkea edes Railille: Repliiikki *olipa oikea tai ei* vahvistaa ajatusta, ettei Gabrielin historia valotu totuudenmukaisena koko näytelmän aikana.

Gabrielin epäluotettava todistus itsestään muistuttaa V. A. Koskenniemen ajatusta Kierkegaardin *Viettelijän päiväkirjan* esipuheessa. Koskenniemi viittaa ristiriitaiseen tunteeseen tekijän läsnäolosta:

Tämä abstraktinen aivotuote kummitusmaisine viettelijöineen on ainutlaatuisen nerokas tutkielma rakkauspsykologian alalta, monipohjainen teos, jonka sivuilla tekijä samalla kertaa paljastaa ja salaa itsensä. (Koskenniemi 1989, 8.)

Koskenniemi ei suoraan kerro, mistä tämä kaksoismotiivi, samanaikaisen paljastumisen ja salaamisen tunne johtuu, mutta idea kiehtoo. Tunnustaessaankin Gabriel pitää kiinni anonymiteetistään ja hämmentää samalla lisää. *Nom de guerre*, ”sotanimi” eli pseudonyyminä, säilyttää salaisuuden Gabrielista. Koska Raili tarttuu dialogissa ranskan kieleen eikä lausuman sisältöön, jää pseudonyymin käyttöön liittyvät kysymykset kysymättä. Gabrielin halussa korvata paljastaminen tarinalla on toinenkin puoli: ei ole olemassa sellaista kuin ”Gabrielin oikea minä”. Identiteetin päälle rakennetut fantasiat ovat vienneet Gabrielilta minän johon palata ja jota kukaan ei enää tunne.

3.1.2 Allekirjoittamisen motiivi ja ulkopuolelta tulevat viestit

Gabriel tule takaisin! on näytelmä lupauksista: lupauksen tekemisen- ja rikkomisen vaikutuksista naisiin, lupauksen tekemisen prosesseista ja vahvistamisesta. Lupauksen vahvistaminen on sosiaalisessa vuorovaikutuksessa lähes poikkeuksetta kytköksissä ihmisen identiteettiin: lupauksen antaja laittaa lupauksen takuudeksi itsensä, sen vaikutelman ja tiedot, jotka vastaanottajalla hänestä jo on. Identiteetin oikeellisuuden vakuutena toimii allekirjoitus ja oman nimen kirjoittamisen akti.

Barnislav Jakovljevic (2002) purkaa Ibsenin näytelmää *Nukkekot*i performatiivisten lausumien näkökulmasta. *Nukkekodin* todellisuudessa vallitsevat jännitteet virittyvät allekirjoitusten, kirjeiden ja painetun sanan kautta⁴⁵. Jakovljevic painottaa, ettei kirjoittamishetkiä koskaan näytetä katsojalle: kaikki ne tapahtuvat piilossa yleisön silmiltä tai sitten ne ovat jo tapahtuneet ennen näytelmän tapahtumien alkua. (Jakovljevic 2002, 433.) Performatiivisen ajattelun näkökulmasta allekirjoituksen ja sen väärentämisen teema ovat merkittäviä. Jos allekirjoittajan identiteetti ja allekirjoitus eivät vastaa toisiaan, muuttuu

⁴⁵ Nukkekodin päähenkilö Nora on väärentänyt pankkilainan takaukseen isänsä allekirjoituksen pelastaakseen miehensä. Väärennetty allekirjoitus on *Nukkekodissa* Noran *hamartia*, kohtalokas erehdys, jonka hän on tehnyt jo kauan ennen näytelmän tapahtumien varsinaista alkua. Tämä allekirjoitus kääntää tapahtumien suunnan; paljastumista pelkäävä Nora päättää kantaa vastuun teostaan lähtemällä pois nukkekodista.

allekirjoitettu sopimus mitättömäksi. Allekirjoittaminen on myös sitoumus. Pelkästä allekirjoittamisesta puhuminen vaikuttaa vastaanottajan odotuksiin mahdollisesta sopimuksen tekemisestä.

Gabriel tule takaisin! -näytelmän tärkeä motiivi on väärennetty allekirjoitus. Näytelmän rakenne virittyy erilaisia funktioita omaavien papereiden ilmestymiselle: oleskeluhuoneen ulkopuolelta tulevat kirjeet ja laskut rytmittävät Gabrielin paljastumista huijariksi. Ne toimivat tiedoksiantoina ulkopuolisesta maailmasta (kolmas tilallinen taso) ja toimittavat historiallisen *viestintuojan* virkaa. Seuraavassa sitaatissa Gabriel viittaa puuttuviin allekirjoituksiin ainoana esteenä unelmiensa toteutumisen tiellä:

Gabriel: Käsitätähän, pikku Uuve, se tehdas on minun unelmani. Tahdon rakentaa itselleni aseman, tahdon, että saat olla ylpeä minusta. Sekin kauppa olisi niin selvä, että vain allekirjoitukset puuttuvat papereista, jos minulla olisi kylliksi rahaa. (GTT, 264)

Gabriel vetoaa Ulriikan haluun auttaa häntä *rakentamaan itsellensä aseman*. Todellisuudessa allekirjoitettavia papereita ei ole olemassakaan, mutta uskottavuuden lisäämisen funktiona papereista puhuminen toimii. Teoksen alussa Ulriika ei usko vielä Gabrielin olemassaoloon. Kristiina joutuu todistelemaan tätä kirjeillä samalla yrittäen vakuuttaa Ulriika miehen kunniallisista aikeista. Kristiina valitsee yhden kirjeen, jota hän siteeraa ääneen. Kristiina ei ole kertonut aikaisemmin Ulriikalle kirjeistä ja Gabrielista peläten Ulriikan reaktioita. Koska Gabrielin saapumisen hetki lähenee, rohkaistuu Kristiina viimein kertomaan tilanteestaan:

Ulriika: Mutta ihminen! Nainen! Eihän yhden tapaamisen jälkeen vielä puhuta avioliitosta.

Kristiina: Niin, mutta sen jälkeen me olemme olleet kirjeenvaihdossa.

Ulriika: Minun selkäni takana?

Kristiina: Enhän minä uskaltanut paljastaa sitä sinulle. muista, mitä teit minulle, kun olin Railin iässä.

Ulriika: Ush, se silloinen mies oli juoppo ja roisto ja havitteli vain rahoja. Samaa tietysti tämä!

Kristiina: Ei, se ei ole totta. Et saa loukata minun rakkauttani. Kulle vaikka itse. (*Tempoo käsilaukustaan kirjenipun, valitsee kirjeen, avaa hermostuneesti, mutisee puoliääneen lukien, kunnes löytää oikean kohdan, lukee voitonriemuisesti*) >> Pitkä elämä monine kokemuksineen on opettanut minulle, että raha ja omaisuus on vain sivuasiasia. Olen nähnyt paljon mailmaa ja monesti pettynyt ihmisten suhteen. Siksi minulle on pääasia, että vihdoinkin olen löytänyt naisen, joka todella ymmärtää minua, jonka kypsyntä hellyys rientää minun miehistä hellyyttäni vastaan ja - ! >> (*Mutisee lukien, jatkaa*) Ja vielä! >> Siksi pieni armaani, on minulle täysin samantekevää, vaikka olisit köyhä ja varaton. Minä katson vain sinua, kaipaan vain sinua ja ikävöin maltittomasti luoksesi, saadakseni vihdoinkin omanani sulkea sinut syliini, kokonaan, ihanassa, täydessä anataumuksessa -. >> (*mutisee*) Niin, tämä loppu on tarkoitettu vain minulle. (GTT, 232-233)

Ensimmäiset signaalit Gabrielista on siis annettu jo ennen näytelmän nyt-hetkeä. Kristiinan ja Gabrielin suhteen alku sijoittuu näytelmän varsinaisten tapahtumien ulkopuolelle. Mielenkiintoista on myös se, kuinka Gabrielin ääni kuuluu näytelmässä ensimmäistä kertaa toisen henkilön suulla. Gabrielin sanat tulevat fyysisiksi ääneen luettuina rakentaen jo etukäteen mielikuvaa hänestä. Kristiinan ääneen lukeman kirjeen sisältö alleviivaa teoksen halki kulkevaa rahan motiivia. Gabrielin kirjoitetut sanat vakuuttavat, että *raha ja omaisuus ovat vain sivuasiasia*. Tämä asetelma kääntyy toki nopeasti nurin niskoin.

Gabrielin saavuttua ensimmäinen ilmianto hänen vilpillisyydestään on ”Blombergin kukkakaupasta” tullut 200 markan lasku ja tapahtumaan kytkeytyvä shekin vaihto -episodi. Laskun saapuminen on yksi ulkopuolelta tulevista viesteistä, joka muokkaa tapahtumien kulkua vaikuttaen ratkaisevasti huijari-narratiivin kehitykseen. Lasku muistuttaa henkilöitä myös ulkoisen maailman ja yhteiskunnan olemassaolosta.

Ulriika: Kristiina, voitko ymmärtää, Blombergin kukkakaupasta tuli juuri lähes kahdensadan markan lasku. Mutta en minä tiedä mistään kukista. Lähetti odottaa rahoja. Voitko sinä selittää tämän? Laskuun on selvästi merkitty: Neiti Anger.

Gabriel: (Lyö teeskennellen otsaansa) Minä ymmärrän! Tuon pikkuseikan olin kokonaan unoh-
tanut. Mutta oli niillä kiire, tavallisesti ne sentään muutaman päivän odottavat.

Ulriika: Onko tämä teille, tämä lasku?

Gabriel: Tietysti se on minun laskuni. Lähtiessäni Helsingistä en tullut ottaneeksi kylliksi käteistä mukaani, niin että maksettuaani maatilasta käsirahan jäin aivan auki. Maatilasta aion juuri puhua teille neiti Ulriika. Minä kirjoitan heti shekin. Tahtoisitteko olla ystävällinen ja antaa minulle kassalippaan. (*Ulriikan liikahtaessa kaappia kohden*) Mutta se on totta. Shekki ei taitaisi auttaa asiaa. Minuahan ei tunneta tässä kaupungissa. Minun pitäisi mennä itse pankkiin ja odotella siellä, kunnes ne ehtivät soittaa Helsinkiin ja saavat shekin vahvistetuksi. Siihen voi mennä monta tuntia, kun puhelut nykyään viipyvät niin kauan.

[..]

Gabriel: Odotahan, minä en mielelläni jää ilman rhaa. Ota saman tien kassasta esimerkiksi viisisataa. Minä tekaisten tästä väliaikaisen kuitin. (*raapustaa täytekynällä nimikorttiinsa*) Kirjoitan tähän vaan: Saatu 500,-, ja nimeni. Pane se kassaan, maksa lasku, anna pojalle kymppi ja tuo sitten loput minulle, niin olet kiltti tyttö. (*Kristiina katsoo kysyvästi Ulriikaan, tämä nyökkää vastahakoisesti, Kristiina menee.*) Nyt rakas neiti Ulriika, satuitte tulemaan erinomaisen sopivasti, sillä minulla on teille vakavaa puhuttavaa. (GTT, 247)

Tilanteessa laskun saapumisen lisäksi nähdään hetki, jossa Gabriel konkreettisesti allekirjoittaa väliaikaisen kuitin: Parenteesissa lukee *raapustaa täytekynällä nimikorttiinsa*. Samaan aikaan repliikissä Gabriel sanoo ääneen, *Kirjoitan tähän vaan: Saatu 500,-, ja nimeni*. Parenteesi ei yksiselitteisesti kerro, kirjoittaako Gabriel todella nimensä korttiin.

Kortti itsessään kertoo lukijalle performatiivisen identiteetin rakentumisesta: Gabrielin nimikortissa olevan henkilön nimi ei ole todellinen. Gabrielin luomassa valeidentiteetissä kortilla on oma roolinsa luottamuksen synnyttämisessä.

Teoksessa Angerin talouteen tulee toinenkin lasku, joka on Gabrielin hankkimasta kihlasormuksesta Ulriikalle:

Ulriika: [...] (*Kristiina palaa lasku kädessään*) Mitä nyt taas?

Kristiina: Kultasepältä.

Ulriika: (*Katsoo laskua*) Lasku sormuksesta. Minun nimelläni. (*hymyilee*) Niin, niin, eihän poikakullalla tietenkään ollut rahaa mukanaan. (*ojentaa laskun takaisin Kristiinalle*)

Tämän laskun kohdalla Ulriika osoittaa repliikillään tunnistavansa tilanteen aikaisemman laskun kohdalta. *Eihän poikakullalla tietenkään ollut rahaa mukanaan* kuvaa Ulriikan sympaattista, jopa leikillistä suhtautumista Gabrielin huolettomaan asenteeseen. Hänen epäluulonsa Gabrielia kohtaan katoaa kihlauksen myötä, ainakin hän pyrkii vakuuttamaan niin sekä itselleen että toisille. Huumorilla Ulriika viestittää Kristiinalle tilanteen olevan hallinnassa.

Viimeinen kirjoitetulla sanalla tehty interventio on Railin kirje, joka kääntää tilanteen täysin toiseksi:

Gabriel: Mitä sinä sanot? Onko Raili poissa?

Kristiina: Tässä on vain kirje. Se oli keittiön pöydällä.

Gabriel: Mitä helvettiä? (*karkaa sieppaamaan kirjeen Railin kädestä*)

Kristiina: Ei, et saa! Se on osoitettu Ulriikalle.

Gabriel: (*lukee*) Ulriika-tädille! (*Repäisee auki kirjeen, lukee, tarttuu päähänsä.*) Jumaliste, sitä tyttöä! (*Kirje vajoaa kädessä*) Minä kuulin junan viheltävän.

Kristiina: Mitä on tapahtunut? (*Otaa kirjeen Gabrielin hervonneesta kädestä ja alkaa lukea yhä kiihtyvällä äänellä*) >> Täti hyvä! Minä tiedän kaiken. Matkustan pois päiväjunassa. En jaksa enää kestää tätä elämää, kun täti juopottelee illat ja viettää yönsä vieraan miehen kanssa. Yritän Helsingissä jatkaa opintojani omin voimin. Täti saa pitää minun perintöni. >> Mitä ihmettä! (*kääntää sivua ja jatkaa*) >> Paljon terveisiä Gabriel-sedälle!

Gabriel: Mitä pirua!

Kristiina: >> Toivon, että hän saa häyön, jota ei koskaan unohda. Mutta täti on kiltti ja sanoo hänelle minun puolestani, että Oskun olisi paras vikkellästi livistää hoitamaan liikeasioitaan Pohjoisessa. >> Mitä tyttö sillä tarkoittaa?

Gabriel: Äsh, juttelimme vaan kerran erästä sukulaisistani jatka!

Kristiina: Ei tässä enää muuta olekaan kuin >> kaikkea hyvää toivottaen Raili >>. Ja sitten >>

PS: Tädin on turha yrittää väkisin saada minua takaisin, sillä silloin kerron koko kaupungille, mitä on tapahtunut. Minä tiedän kaiken. >>Se on vielä alleviivattu. (GTT, 280)

Railin kirjeen julkitulon on hetki, jolloin Gabriel itse ymmärtää tulleen huijatuksi. Gabriel on saanut Ulriikan nostamaan suuren summan rahaa pankista, jonka jälkeen hän on tehnyt sopimuksen Railin kanssa: he ovat päättäneet livistää yhdessä. Se, että Raili on ottanut elämänsä omiin käsiinsä, tulee Gabrielille yllätyksenä. Railin pako rahojen kanssa tuo esille huijarikomedialle tyypillisen motiivin, kaksoishuijauksen. Koko näytelmän ajan yleisö seuraa, saako Gabriel rahat haltuunsa. Railin pitkäjänteinen luottamuksen rakentaminen Gabrieliin, joka on saattanut jopa jäädä yleisöltä huomaamatta, osoittautuu sumutukseksi.

Tämä kohtaus on myös komplementaarisessa suhteessa alun kohtaukseen, jossa luetaan ääneen Gabrielin rakkauskirjettä Kristiinalle. Molemmissa kohtauksissa kuullaan poissaolevan ääni Kristiinan lukemana. Näytelmän tasapainottaminen kahdella samaa motiivia käyttävällä kohtauksella muuttaa tapahtumien ulkopuolelta tulevien asiakirjojen ja allekirjoittamisen motiivin merkittäväksi ajatellen kokonaisuutta. Myös kaksoishuijauksen motiivi nousee näin kohosteiseksi: Gabrielin ääni vain on vaihtunut Railin ääneen.

3.1.3 Viettelyn prosessi ja tavoite

Shoshana Felman (1980) analysoi vaikuttavia lausumia todeten, että lausuman toimivuus on ensisijaisesti sidoksissa lausuman sanojan auktoriteettiin ja puhetilanteeseen eikä siihen, minkälaisia verbejä puheakti sisältää. Vaikuttavat puheaktit ilmaisevat aina valtaa ja vallankäyttöä suhteessa vastaanottajaansa. Sanojalla voi myös olla annettu valta ja oikeus tietyn lausuman käyttämiseen, kuten tuomarilla julistaa tuomio. Felman korostaa asiayhteyden ja olosuhteiden tärkeyttä, joissa lausuja kyseistä ilmaisua käyttää. Ilmaisun voima on sanoissa, sanojen yhdistelmissä ja niiden väleissä. (Felman 1980, 11.)

Felman pohtii viettelijän puhetta *Don Juan* -näytelmässä, missä paljastuu sanojen ja kielenkäytön merkitys.⁴⁶ Don Juan onnistuu puheellaan saamaan naiset pauloihinsa, vaikka hänen aikeensa eivät olekaan kunnialliset. Toisaalta Don Juanin kohdalla voidaan puhua

⁴⁶ On the other hand, Don Juan cannot fail (misfire) when he sets out to get a woman by speaking. The other side of the “misfire,” the myth of Don Juan’s irresistible seduction, dramatizes nothing other than the success of language, the felicity of the speech act. (Felman 2003, 15)

Carpe Diem -elämänasenteesta, joka irvokkaimmillaan tarkoittaa hetkeen tarttumista vailla henkilökohtaista vastuuta. Don Juanin ei rikkaana aatelismiehenä tarvitse havitella työtä tai taloudellista hyvinvointia muun elämän kustannuksella. Hänen asemansa mahdollistaa seikkailun ja hedonistisen täyttymyksen tavoittelun. Seikkailun päämääränä ei siinä avioliitto ja sitoutuminen, vaan itsensä viihdyttäminen ja erilaiset kokemukset. Hänen ei myöskään tarvitse asemansa takia kantaa huolta huvimatkojen mahdollisesta epäonnistumisesta. Don Juan on suvereeni sanankäyttäjä. Hän pystyy puheensa avulla kulljettamaan naisia oman halunsa mukaisesti ja tarkastelemaan oman vallankäyttönsä vaikutuksia heissä. Puhe virittää naisissa myös eroottisia toiveita. Kielellisen vallankäytön kautta tuotettu eroottinen lataus ja sen havaitseminen tuottavat Don Juanille eniten nautintoa.

Waltarin näytelmä jatkaa sydämettömän viettelijän traditiota sekä lainaten että kehittellen historiallisia piirteitä. Gabriel saa kauniin ulkonäkönsä ja liukkaan kielensä avulla naiset hurmioitumaan niin kuin Don Juan. Don Juan ei viettelyllään tavoittele hyödykkeitä kuten Gabriel, vaan hänelle viettelyn prosessi on itse asia. Don Juanilla on myös syntyperänsä takia valmis status, Gabriel sen sijaan joutuu esiintymään *kapteenin* (GTT, 235) tai *johtajan* (GTT, 235) roolissa saavuttaakseen luottamusta

Don Juanin puhetaito johtuu hänen kasvatuksestaan ja kokemuksistaan, Gabriel joutuu imitoimaan melodramaattista ja ylevää puhetapaa, joka tuottaa parodisen klengin. Gabriel kuvailee Railille ”todellista” elämänsä *oman sakin murjuissa* (GTT, 268). Tässä ilmaisussa korostuu Gabrielin kaksoiselämä: teeskentelemänsä roolin ja todellisen sosiaalisen statuksen välillä vallitsee sekä yhteiskunnallinen että kielellinen ristiriita. Gabrielin yhteys Don Juaniin näyttäytyy yleisölle imitaationa: Vietellessään Gabriel käyttää kömpelösti sentimentaalista puhetta ja näin hänen puhetaitonsa kyseenalaistuu. Gabriel muun muassa kierrättää samoja fraaseja edestakaisin ja selittelee tekojaan epäselvästi. Kielenkäytön epämääräisyys näyttäytyy myös koomisena: Yleisö muistaa, että Gabrielin toiminta tähtää huijaamiseen. Puhetaidon kyseenalaistuminen saa kuitenkin pohtimaan, mistä aineksista Gabrielin romanttinen puhe syntyy.

Gabriel on saapunut Angereille tarkoituksenaan saada rahat suoraan Kristiinalta. Näytelmän alussa Kristiina kuvailee tunteitaan Gabrielille seuraavasti:

Kristiina: Sinä et ymmärrä, kaikki nämä vuodet, kaikki nämä pitkät vuodet, minulla on jossakin syvällä sydämessä ollut aivan kuin tyhjä paikka. Aivan kuin olisi nälkä, eikä tiedä mitä haluaa. Gabriel, minun on ollut nälkä sinua. (GTT, 237)

Kun Gabriel saa tietää rahojen olevan Ulriikan takana, hän siirtyy Kristiinasta suoraan viettelemään Ulriikaa.

Ulriika: (Hätääntyneenä) Gabriel, älä, et saa puhua noin.

Gabriel: Minun täytyy puhua. Sinä et ymmärrä pikku Uuve. [...] Minun on ollut nälkä sinua. [...]

Ulriika: Ei, ei, älä kajoa minuun. Älä! Minun täytyy ajatella. Pääni on aivan sekaisin. (GTT, 263)

Puhuessaan Ulriikalle Gabriel lainaa otteita Kristiinan puheesta. Metaforan kierrättäminen muistuttaa Kristiinan ja Ulriikan samankaltaisesta tilanteesta, ovathan he molemmat rakkauden puutteen näännyttämiä. Myös metaforisesti *nälkä* vie ajatuksen ruumillisen tarpeen tyydyttämiseen. Molemmilla naisilla on ruumiillinen tarve sekä rakkauteen että eroottiseen kanssakäymiseen. Ja näihin tarpeisiin Gabriel pyrkii viettelyssään vastaamaan.

Don Juan viettelee vain itseään miellyttäviä nuoria kaunottaria, kun taas Gabriel viettelee itseään huomattavasti iäkkäämpiä naisia, joilta hän uskoo saavansa rahaa. Gabrielille viettelemisen prosessi ei tuo nautintoa, päinvastoin. Gabriel artikuloi teoksessa ääneen ristiriitaa, joka viettelyyn liittyy.

Gabriel: Se on vain taitoa. Vaikka (*vajoaa melankooliseksi*) tottumus - sanat - hyväilyt, siihen kyllästyy ajan mittaan. Kaikki toistuu aivan samanlaisena. Silmäykset, kädenpuristukset, huokailut, itse asia. Kaikki naiset ovat samanlaisia. Ei heissä ole yhtään mitään eroa. Välistä minua kuvottaa niin, että täytyy ryypätä itsensä kännin, jotta viitsisi jatkaa. (GTT, 270)

Sitaatissa tiivistyvät monet tutkielmaani liittyvät väitteet. Gabrielin repliikki toimii oppikirjamaisena esimerkkinä performatiivisten sanojen ja tekojen toistoon perustuvasta luonteesta. Ensiksikin Gabriel kuvaa omaa toimintaansa eritellen konkreettisesti sitä, mistä hänen viettelynsä prosessi koostuu: *sanat - hyväilyt* sekä *silmäykset, kädenpuristukset, huokailut, itse asia* (GTT, 270). Viettelyä edistävät teot Gabrielin listalla ovat kuin Ovidiuksen runoelmasta *Rakastamisen taito*. Teoksessa puhuja rohkaisee tulevaa rakastajaa tekemään lupauksia, koska ”ne kiehtovat tyttöjä” (Ovidius 1988, 51). Lupauksen tekemisen- ja jumalien nimiin vannomisen jälkeen ”Juppiter hymyilee korkeuksista rakastuneiden väärille valoille ja käskee Aioloksen etelätuulen viedä ne turhina mennessä.

sään” (Ovidius 1988, 77). Ovidiuksen neuvot eivät ole kokeneet inflaatiota kahdentuhannen vuoden saatossa. Runoelmassa mainitaan myös tottumuksen voima, jota puhujan mukaan kannattaa hyödyntää:

Anna tytön tottua itseesi, sillä ei ole mitään tottumusta voimakkaampaa. Älä kaihdakaan mitään vaivaa ennen kuin olet saavuttanut tämän. Nähköön hän vain sinut ja kuunnelkoon aina sinua: päivä ja yö paljastakoot luonteenpiirteesi. (Ovidius 1988, 75)

Ovidiuksen mainitsema tottumus on myös osa Gabrielin listaamia viettelykeinoja. Tottumus perustuu asian tuttuuteen ja toistumiseen. Niin sanat kuin teotkin ovat toistettavissa ”samanlaisena”. Tekojen muuttuminen toistettaviksi tekee niistä suorituksia, performansseja, joiden vaikutuksen tekijä jo ennalta tuntee.⁴⁷

Viettelyn akti koostuu sarjasta vaikuttavia lausumia. Myös viettelyn ritualistiset teot toimivat performatiivisen toiston periaatteella: Toistuessaan teot muokkaavat tekijän käsitystä esittämänsä toiminnan olemuksesta. Gabrielin vaikuttava puhe on valhetta, mutta silti vaikuttavaa. Gabriel pyrkii jatkuvasti vakuuttamaan naiset puheensa todenperäisyydestä. Epäonnistunut performatiivi voi siis naamioitua onnistuneeksi. Sisältyessään onnistuneen performatiivin voiman, huijaamiseen valjastettu performatiivi on vaarallinen.

Repliiikissään Gabriel selittää performatiivisen toiston vaikutuksesta häneen itseensä. Gabriel kuvaa viettelyn prosessin kaavamaisen kertaamisen aiheuttavan hänessä *kuvotuksen tunteen* (GTT, 270) sekä tarpeen *ryypätä itsensä känniin* (GTT, 270). Ihmisen tehdessä jotakin asiaa useita kertoja toiminta rutinoituu ja vahvistaa tekijän ymmärrystä teon luonteesta sekä parhaasta tekotavasta. Gabrielille viettelyn muuttuminen rutiininomaiseksi herättää tunteita, joiden turruttamiseen hän käyttää alkoholia.

Gabrielin sanat *jotta viitsisi jatkaa* (GTT, 270) herättävät kysymyksiä: Mikä pitää Gabrieliä kiinni viettelyssä vaikka suoritus kuvottaa häntä? Mistä seikasta kuvotus johtuu? Ja vielä: Mitä Gabriel todella tavoittelee? Kiinnostavan puheenvuorosta tekeekin se, ettei

⁴⁷ Austin muistuttaa toiston ohella onnistuneen performatiivin ritualistisuudesta, kontekstualisuudesta, konventionaalisuudesta sekä oikeanlaisen menettelytavan tuottamasta vaikutuksesta vastaanottajaan (Austin 1962, 14-15).

lukijalle välity tarkasti liittykö Gabrielin artikuloima kuvotus naisiin vai tekemisen monotonisuuteen. Molieren Don Juanille viettelyn tarjoama nautinto kytkeytyy valloittamisen prosessiin, viettelyn taitojen testaamiseen ja todentamiseen nuorissa kaunottarissa:

Don Juan: [...] Heräävässä tunteessa on aina jokin selittämätön tenho, ja rakkauden koko nautinto on vaihtelussa. On äärimmäisen viehättävää suostutella sadoin huomaavaisuuksin nuoren kaunottaren sydäntä, seurata päivä päivältä pieniä edistysaskeliaan, voittaa kiihkollaan, kyynelillään ja huokauksillaan tuo kaino ja viaton sielu, jonka on vaikeata antautua, vallata askel askelelta kaikki hänen pienet suojavaarusteensa, kumota arkailut, joista hän tekee kunnia-asian, ja hellästi johtaa hänet siihen, mihin haluamme tulla. Mutta kun kerran on päässyt valtiaaksi, ei ole enää mitään toivottavaa, intohimon koko kauneus on päättynyt, ja me nukumme tuollaisen rakkauden rauhaan, jollei jokin uusi kohde tule herättämään halujamme ja osoittamaan sydämellemme tehtävissä olevan valloituksen hurmaa. (Moliere 1665/1959, 197-198)

Gabrielille viettelyn taito on hänen mukanaan kantamansa lippaan tavoin työväline, jonka käytöstä seuraa palkkiona luottamuksen herääminen ja rahojen heltäminen. Edellä artikuloitu ristiriita kiteytyy juuri rahan tavoittelun ja siihen tarvittavien keinojen välillä. Kun Gabrielin suunnitelmien toteutuminen hidastuu, hänen turhautumisensa näyttäytyy aggressiona Kristiinaa kohtaan ja kiukutteluna Railille. Se, miten naiset lopulta suostuvat antamaan rahat Gabrielille, on viettelyn taidon hioutumisen, naisten mielikuvien kuljetamisen sekä Gabrielin sanojen aikaansaaman tunteen yhteisvaikutusta.

Toisaalta viettelyn taito muuttuu sivuseikaksi farssin lajityypin näkökulmasta: huijausfarssin kuviossa huijattavalla ei ole mahdollista vaikuttaa vääjämättömänä etenevässä juonessa omaan kohtaloonsa. Gabrielin tökerö viettely muuttuu naurettavaksi juuri verrattaessa sitä Don Juanin puhetaitoon. Huijausfarssin lopputulos on jo tiedossa, jolloin huijarin ei tarvitse olla mestari onnistuakseen tavoitteessaan: Gabrielin koomisuus on hänen viettelynsä karkeudessa. Gabrielin kömpelö viettely koostuu kuitenkin lukuisista eri keinoista: naisten ominaislaadun uudelleenmäärittelystä adjektiivein, liioittelevista sentimentaalisista lausumista, lupauksista ja lupauksilla sitouttamisesta, häikäilemättömästä manipulaatiosta, nimillä puhuttelusta ja fyysisen huomion antamisesta.

Kristiina kertoo toiveensa, että Ulriika voisi hyväksyä Gabrielin perheeseen. Hän puolustaa Gabrielia vedoten hänen luotettavuuteensa: ”Voi Ulriika! Sinun ei tarvitse kuin kerran katsoa häntä silmiin, niin tiedät että häneen voi luottaa - luottaa kuolemaan asti.” (GTT, 233)

Näytelmän alussa Kristiinan oletus Gabrielin luotettavuudesta perustuu rakkauskirjeiden kautta virinneisiin romanttisiin toiveisiin. Kirjeissä Gabriel on lisäksi vakuuttanut olevansa vilpittömän aikeissaan. Kristiina kuvaa Ulriikalle sitä vakaata odotushorisonttia, joka Gabrielin luotettavuuteen liittyy.

Luottamuksen herättämisen on osa Gabrielin viettelyn prosessia, joka tähtää naisten sitouttamiseen. Gabriel käyttää verbiä *luottaa* samalla sitouttaen dialogin toisen osapuolen olemaan luottamuksen arvoinen:

Gabriel: Neiti Ulriika, tahtoisitteko ystävällisesti lukita tämän lippaan johonkin turvalliseen paikkaan. Kun minulla ei toistaiseksi ole vakinaista asuinpaikkaa, niin minun on pakko pitää arvopaaperini, shekkikirjani ja muut selaiset aina mukana.

Ulriika: Aijai, eikö sellainen ole kovin varomatonta.

Gabriel: Minä osaan kyllä puolustaa omaani. Liikemiehen on pakko tottua sellaiseen.

Ulriika: Mutta miten te näin vain minulle - ventovieraalle - uskotte varanne? Eikö se ole vähän uskaliaista. En tiedä, onko minulla kullin lujaa säilytyspaikkaa.

Gabriel: Mutta ettehän te ole minulle ventovieras, rakas neiti Ulriika. Kehen minä luottaisin ellen teihin? Katsokaahan, luottamus, täydellinen ehdoton luottamus ihmisiin, jotka sen ansaitsevat, se on eräs menestyksen ehto. Täytyy osata arvostella oikein ihmisiä. Luottamus palkitsee parhaiten, sen on pitkien vuosien kokemus minulle opettanut. Raha, tavara, omaisuus kaikki sellainen on toisarvoista, kunhan vain toisilleen lähteisten ihmisten välillä vallitsee täydellinen luottamus.

Kristiina: Miten kauniisti sinä sen sanot. Niin se on. (Ulriikalle) Hän on niin herkkä.

Ulriika: Niin - mutta kuitenkin - minua pelottaa tämä vastuu.

Kristiina: Sulje se tuonne isoisän kaappiin!

Ulriika: (epäröiden) Sen tietysti voin tehdä.

Kristiina: Minä autan. (ottaa maljakosta uunin reunalta avaimen) Katsohan Gabriel rakas, meillä on näin alkeelliset säilytyspaikat. (Avaa kaapin, rientää tyttömäisen nopein askelin ottamaan kasalippaan Gabrielilta. Ihailevasti) Kas, miten se painaa. (Panee lippaan kaappiin ja aikoo sulkea oven)

Ulriika: Ota samalla unilääkkeeni esille. (Gabrielille) Katsokaahan, hm, Gabriel, tämä on ollut sellainen yllätyksen päivä, etten luule saavani unta ilman lääkettä. Minulla on sellainen pahe. (naurahtaa anteeksipyytävästi) (GTT, 239)

Gabrielin puhe luottamuksesta saa Ulriikan luottamuksen heräämään heti. *Luottaa* -verbi on vaikuttava ja sen käyttämisen seurauksena Ulriika paljastaa jotakin henkilökohtaista itsestään. Ulriikan henkilöä rakennetaan teoksen alussa perinnön hallussapidon läpi, mikä vahvistaa lukijan tietoisuutta rahan merkityksestä teoksen motiivina. Ulrikalle ”varojen toisen haltuun uskomisen” merkitsee todellista luottamusta, joka saa hänetkin näyttämään Gabrielille heikon kohtansa – unilääkkeiden käytön. Gabriel hyödyntää rakentuvaa luottamusta manipulatiivisen puheensa välineenä:

Gabriel: Oh, tämä kova, harmaa arkipäivä kiusaa minua. Tekin, neiti Ulriika, olette aivan toisenlainen kuin illalla. Iltaisin teissä on jotakin ikään kuin pehmeämpää, herkempää, jotakin verevää

joka herättää minun myötätuntoni ja luottamukseni. Mutta nyt - tiedätekö - (naurahtaa hämillään) minä melkein pelkään teitä, kun olette noin kova.

Ulriika: Minä olen kova nainen, Gabriel. Minä olen sisukas nainen. Minun täytyy olla.

Gabriel: Niin, niin juuri. Teillä on tunne, kuin teidän täytyisi ympäröidä itsenne muureilla, jotta ette paljastaisi vieraille lämmintä sisintänne. Läpi elämän te kannatte kovuuden naamiota, mutta minä tunnen ihmiset, minä näen teidän naamionne lävitse.

Ulriika: (Hämillään) Ei, kyllä te erehdytte, en minä ole sellainen, kuin kuvittelette.

Gabriel: (tavoitellen Ulriikan kättä) Rakas isosisko, saanhan puhua teille kuin parhaalle ystävälle, avoimesti ja arkailematta.

Ulriika: (käsi jääden pakostakin Gabrielin käteen) En minä ole teidän siskonne.

Gabriel: (Hellyyttävästi) Ettekö edes tahtoisi olla? - Pieni - - isosisko.

Ulriika: (Hengittäen kiivaasti, katsoen muualle ja vetäen kätensä pois) Niin, no, kenties, joskus - puhukaamme siitä toisella kertaa. (GTT, 250)

Gabrielin avausrepliikissä luottamus toimii kauppatavarana. Hän kuvailee Ulriikan olemuksen olevan iltaisin *pehmeämpi ja herkempi*, mikä herättää Gabrielin *myötätunnon ja luottamuksen*. Pehmeyden vastakohdaksi Gabriel kuvaa Ulriikan kovaa puolta, joka saa Gabrielin *melkein pelkäämään*. Gabriel toivoo lausumallaan olevan vaikutusta Ulriikan haluun miellyttää miestä luottamusta herättävällä olemuksellaan. Toisin päin ajatellen imartelun tarkoitus on taivuttaa Ulriika luopumaan ”kovuudestaan”. Kovuus kuvaa Ulriikan järkähtämättömyyttä perinnön suhteen. Niin kauan kuin Ulriika säilyttää ”kovuutensa” myös rahat pysyvät hänen takanaan. Kovuudesta luopuminen toimii analogiana Ulriikan antautumiselle romanttiseen kanssakäymiseen. Gabrielin kuvaus Ulriikan olemuksesta iltaisin kuvaa toista Gabrielin viettelylle tyypillistä tapaa, toisen henkilön uudelleen määrittelyä. Sanomalla suoraan ääneen minkälaisia ominaisuuksia Gabriel Ulriikassa näkee, hän vaikuttaa suoraan siihen ajatteluun, joka Ulriikalla jo itsestään on. Gabriel kommentoi Ulriikan itsemäärittelyä omalla tulkinnallaan. Gabriel analysoi Ulriikaa ”naamiovertauksen” avulla: ”Läpi elämän te kannatte kovuuden naamiota, mutta minä tunnen ihmiset, minä näen teidän naamionne lävitse.” (GTT, 250)

Ulriikalle Gabrielin sanat osoittavat yhtäältä tämän omaavan syvällisen ihmisten ymmärtämisen taidon. Toisaalta ne kuvaavat Gabrielin kiinnostusta Ulriikaa kohtaan. Naamiovertaus itsessään sisältää viettelytaktiikan: Naamio erottaa kohtaamisen osapuolet toisistaan ja peittää kantajansa todellisen identiteetin. Naamion läpi näkemisellä taas viitataan aktiin, jossa puhuja ilmaisee näkevänsä naamion kantajassa jotain mitä kukaan muu ei ole vielä nähnyt. Naamio on kuin näyteikkuna, ”joka erottaa objektin ja sitä haluavan subjektin toisistaan” (Hamon 1992, 27).

Gabriel vie dialogin intiimille tasolle puhuttelemalla Ulriikaa *isosiskoksi*. Paradoksaalisesti sukulaisuussuhteen sanominen ääneen on sekä henkilökohtaista että seksuaalisuudesta etäännyttävää. Samassa yhteydessä Gabriel käyttää myös toista intimitteettiä lisäävää keinoa eli fyysistä kosketusta. Gabriel tapailee Ulriikaan kättä omaansa. Symbolisella tasolla naisen antama käsi merkitsee antautumista. Gabrielin viimeinen harhautusyritys on teoksen lopussa Ulriikalle tehty lupaus naimisiinmenosta. Lupaus avioliitosta on Ulriikalle lupaus uudesta elämästä. Näytelmän alussa Ulriikan elämä on kuoleman odottamista, päivästä toiseen toistuvia ruutuneja. Hurmaantumisen jälkeen Ulriika ei enää pelkää kuolemaa eikä häkää - *hänen sisällään kuohuu kevät* (GTT, 278).

Lupaus avioliitosta on uniikki lupaus, joita tehdään vain yksi elämän aikana. Avioliittolupausta Uniikin lupaus ei ole toimiva auktoriteetin ilmaisu, koska siitä puuttuu puheaktin konventionaaliseksi muuttava toisto (Felman 1980, 33). Tässä ”auktoriteetilla” viitattaneen puheaktien sisältämään vaikuttavuuteen: lausumalla on ääneensanottuna vaikutusvaltaa sen vastaanottajaan. Vakiintuneina ja yleisesti tunnettuina ilmaisuja voidaan pitää ”toistettavina”, kuten hääseremoniassa *tahdon* -lausuman sanominen. Tällöin lausuman voima on juuri tässä diakronisessa, sukupolvelta toiselle siirtyvässä, toistettavuudessa ja merkityksen muuttumattomuudessa. *Uniikki lausuma* sisältää edellä mainitun traditonaalisen voiman, mutta on samanaikaisesti jokaisen ihmisen elämässä uniikki. Juuri tästä syystä Don Juanin toistaessa avioliittolupausta useille naisille lausuma menettää voimansa sekä lukijoiden että henkilön itsensäkin silmissä. Toisin sanoen uniikin lupauksen toistaminen vahvistaa tämän lupauksen asemaa vakiintuneena konventiona, mutta heikentää sen tehoa jokapäiväisissä kielenkäyttötilanteissa. Uniikilla lupauksella vaikutetaan kuitenkin ihmisen tunteisiin ja toiveisiin.

Gabriel tule takaisin! -näytelmässä kihlauksen tilanne on mielenkiintoinen. Ulriika on käynyt nostamasta pankista suuren summan rahaa ja luovuttanut ne Gabrielin haltuun suljetussa laukussa. Gabrielin halu edetä sitouttamisessa, vaikka on jo saanut haluamansa, on epäjohdonmukaista.

Gabriel: Katsohan mitä olen hankkinut. (Laskee salkun pöydälle, ottaa kotelon taskustaan.) Katso, mitä tässä on!

Ulriika: (avaa epäröiden kotelon, huudahtaa) Oh, sormus - - - kihlasormus! Voi, Gabriel! (Syleilee Gabrieliä ja painaa päänsä hänen rintaansa vasten.)

Gabriel: Aivan niin. Se on sileä sormus. Meidän liittomme sormus. Näin minä työnnän sen sinun pieneen sormeesi. (suutelee sormeaa)

Ulriika: Gabriel, voi Gabriel! Miten ihminen saattaa olla näin onnellinen? (GTT, 277)

Sitaatissa näyttäytyvät viettelyn hajottamat valta-asetelmat Angerien kodissa. Gabriel ilmoittaa Ulriikalle hankkineensa kihlasormuksen. Minkäänlaista sanallista kosintaa ei varsinaisesti tapahdu. Gabrielin repliikissä, *Meidän liittomme sormus. Näin minä työnnän sen sinun pieneen sormeesi*, jo itsessään puhuttelevaa tekoa varmistetaan sanomalla se samanaikaisesti ääneen.

Ulriikan periksi antamisessa on kysymys vastuun siirtämisestä. Ulriika on saanut perinnöksi isältään vastuun sisarestaan, kaupasta ja taloudesta. Luovuttaessaan rahat Gabrielille hän toivoo luovuttavansa hänelle myös osan perinnön mukana tuomasta taakasta. Toisaalta Ulriikan toive Gabrielin suhteen virinneiden epäilysten osoittumisesta turhiksi on osa romanttista toposta: Nainen uskoo ainutlaatuisen rakkautensa avulla muuttavansa miehen renttuilun avioliittoon johtavaksi kiintymykseksi.

Lupausten antamisen lisäksi Gabriel käyttää sitouttamiseen lupausten pyytämistä naiselta. Gabrielin strategiana on saada naiset sanomaan asioita ja tunteita ääneen. Keskeinen vaikuttava lausuma on verbi *luvata*. Tuon verbin käyttäminen saa aikaan *lupauksen tilan* (Rossi 2000, 52), joka näyttäytyy lupauksen antajan aktiivisena tekona kohti vastaanottajaa:

Gabriel: Tiedätkö, kaikki sinussa kiinnostaa minua. Näiden päivien aikana täällä minussa on tapahtunut aivan kuin vallankumous. Jotakin järkyttävä on tapahtunut minulle. Mutta puhutaan siitä sitten. Lupaathan tulla!

Ulrika: En oikein tiedä - en ymmärrä, miksi -

Gabriel: Lupaathan. Eikä Kristiina saa tietää mitään. Sanon meneväni tapaamaan jotakuta liikeuttavaa ja viipyväni myöhään. Kai sinäkin voit jotain keksiä.

Ulrika: Voisin tietysti sanoa meneväni kirkkoherran luokse selvittämään ompeluseuran tilejä. Mutta Gabriel, en tahtoisi valehdella. En koskaan vielä ole tahallani valehdellut.

Gabriel: Sinä olet niin puhdas, niin hyvä ja suora - rakas isosisko. (*puristaa tiukasti hänen kättään*) Sinä siis lupaat.

Ulrika: Niin - oikeastaan - en tiedä - miksen voisi luvata, jos se kerran on tärkeää.

Gabriel: Kiitos isosisko! (*Kumartuu suutelemaan hänen kättään. Ulrika torjuu, viskaa suonenvedontapaisesti päätään taaksepäin.*)

Ulrika: Gabriel, et saa! (GTT, 257-258)

Gabriel käyttää *luvata* -lausumaa kysymysmuodossa: *Lupaathan sekä sinä siis lupaat*, ovat tehokkaita kysymyksiä. Gabriel puhuu niin kauan, että saa Ulriikan vastaamaan ja toistamaan lupauksen. Vaikka Gabriel pakottaa Ulriikan tekemään lupauksen, on sillä

silti merkitys Ulriikalle. Toistossa lupauksen tekemisen performatiivinen vaikutus alkaa näkyä Ulriikassa.

Lupaamisen lisäksi sitaatissa Gabriel käsittelee tunteitaan, joihin Ulriikan tapaaminen on vaikuttanut. Tämä on toistuva teema Gabrielin viettelevässä puheessa. Sisäiset tunnot vertautuvat hänen lausumissaan usein mahtipontisiin ilmiöihin kuten tässä *vallankumoukseen*. Gabriel esittää entisen elämänsä raskaana, valottomana taipaleena, johon naisten tapaaminen on tuonut muutoksen:

Gabriel: Oh, ette tiedä, miltä minusta tuntuu. On kuin pitkien vaellusvuosien jälkeen vihdoinkin olisin päässyt kotiin, oikeaan kotiin. (GTT, 235)

Gabriel kuvaa naisille sellaisia tunteitaan, joilla on suora vaikutus tekoihin. Tunteiden kuvaukset toimivat katalysaattoreina: oma puhe alkaakin vaikuttaa haluun toimia. Gabriel pyrkii lisäämään Ulriikan kunnioitusta häntä kohtaan sanoittamalla omaa kunniotustaan:

Gabriel: Tietysti olemme ystäviä. Ja Ulriika, salli minun sanoa sinulle - sillä tämän jälkeen en voi sanoa sinua muuta kuin sinuksi - salli minun sanoa, että kunnioitan sinua ja kunnioitan sitä rakkautta, jota tunnet Kristiinaa ja isäsi muistoa kohtaan. Se liikuttaa minua. (Nielaisee miehekkäästi nyhykäisyn, pyyhkäisee silmäkulmastaan kyyneleen) Ulriika, isosisko, salli, että suljen sinut syliini. (Puristaa Ulriikan syliinsä, painaa poskensa hänen poskeaan vasten ja huojuuttaa kevyesti häntä, suutelee poskelle ja päästää hänet kohottaen hymyillen päänsä.) Kas näin, nyt on parempi olla. Nyt olemme ystäviä emmekä koskaan enää puhu ikävistä asioista.

Ulriika: (Katsoo vauhkosti ympärilleen, pelästyneenä ja paeten) Minä - minä kai menen. Minun täytyy mennä. (GTT, 252)

Gabriel teeskentelee liikuttuvansa Ulriikan kunnioituksesta perhettään kohtaan. Gabriel käyttää teeskenneltyä liikutustaan motiivina syleillä Ulriikaa. Fyysinen kosketus kiihdyttää naisia, mitä Gabriel käyttää laskelmoiden hyväkseen. Ulriikan kiihkon alkaessa herätä hän joutuu aluksi pakokauhun valtaan. Lopulta tunne ajaa hänet Gabrielin vuoteeseen. Teoksessa jännitettä luo juuri Ulriikan kamppailu halua ja lankeemusta vastaan.

3.1.4 Manipulaatio ja vastuun siirto

Gabrielin sitouttamisen prosessilla on kaksi puolta: Imartelu ja hellyys ovat toinen puoli Gabrielin toimintaa. Julmuus, manipulaatio, väkivalta ja pejoratiiviset ilmaukset edustavat hurmaamavan olemuksen kääntöpuolta sekä nöyryytysfarssin lajityyppiä teoksessa:

Gabriel: Rakkaus, intohimo, kummallinen juttu. Se tulee kuin salamanisku ja pakenee jälleen, häviää, hälvenee käsistä. Mutta sanotaan, että jos ihminen todella rakastaa, niin hän ei kammoksuisi –murhatakaan rakastettunsa tähden. No niin, sellaista puhutaan. Pötyä se vain oli.

Kristiina: Nyt olet taas niin kova ja ivallinen.

Gabriel: Syytä itseäsi! Vain itseäsi saat siitä syyttää. Minä panin sinun rakkautesi kokeelle, mutta sinä et kestänyt. Pelkkä ajatuskoe teki sinut hysteeriseksi.

Kristiina: Se –se oli julmaa pilaa.

Gabriel: Mutta ei niin huono pilaa, ettei totta toinen puoli. Sen tähden, Kristiina, minä pesen käteni. Kenties minun on pakko järjestää kaikki aivan toisin kuin alkujaan ajattelin. Jos joudut siitä kärsimään, saat syyttää vain itseäsi. (GTT, 254-255)

Gabriel sysää vastuun tunteidensa äkillisestä kylmenemisestä Kristiinalle. Näin Gabriel motivoi myös nopean siirtymisensä Kristiinan viettelystä Ulriikaan. Kun Gabrielille valkenee, ettei hän tule saamaan rahoja Kristiinalta, tilanne muuttuu: Gabriel hylkää ensimmäisen suunnitelmansa käyttökelvottomana ja vaihtaa taktiikaansa.

Gabrielin toiminnan laskelmoivuutta valotetaan myös parenteeseissa: Hänen repliikkijään höystetään toiminnan kuvauksilla *teeskennellen* (GTT, 246) tai *Gabriel tarttuu epäroiden siihen [käteen] kuumeisesti miettien uusia mahdollisuuksia* (GTT, 252). Parenteesit eivät siis kuvita vain Gabrielin toiminnan laskelmoivuutta vaan myös hänen ajatuksiinsa, joskin *uusien mahdollisuuksien kuumeinen miettiminen* voi toki vaikuttaa myös näyttelijän fyysiseen toimintaan esiintymistilanteessa.

Waltarin teoksissa on muitakin häikäilemättömiä viettelijöitä, mutta pääsääntöisesti nämä ovat naishenkilöitä, kuten Sinuhe Egyptiläisen (1945) Nefernefernefer ja Fine van Brooklynin (1943) Fine. Viettelijättäriillä on narsistisia taipumuksia kuten kiristäminen, lahjonnan vaatiminen ja katteettoman intohimon herättäminen miehissä (Haavikko 1982, 62-63). Fine van Brooklyn pienenisromaanissa päähenkilö Fine käyttää kylmäverisiä keinoja saadakseen miehen vannomaan itselleen rakkautta:

En jaksakaan uskoa, että todella rakastatte minua - - Olisitteko valmis karkaamaan kanssani, hän kysyi uteliaasti. - Veisittekö minut Pariisiin? Olisitteko valmis näkemään nälkää tähteni? Voisitteko tappaa jonkun tähteni? (Waltari 1943, 102)

Gabrielin manipulaatio koostuu kertomuksista siitä, miten naiset ovat pettäneet hänen herkän luottamuksensa, minkälainen mies hän haluaa olla nyt ja tulevaisuudessa, sekä

miten naiset voisivat uudelleen voittaa hänen luottamuksensa. Edellisessä alaluvussa erittelemäni luottamuksen rakentamisen teema toimii siis Gabrielin repertoaarissa toisinkin päin. Gabriel käyttää Kristiinan kiintymystä ja sitoutuneisuutta hyväkseen testaamalla häntä:

Gabriel: Onhan tietysti vain luonnollista, että sinä osaltasi autat minua, kun yritän rakentaa meille ja lapsillemme varmaa tulevaisuutta.

Kristiina: Tietysti, tietysti, mutta minä en oikein ymmärrä - miten - millä tavoin. Sinun täytyy antaa anteeksi minulle, Gabriel, mutta minä olen niin kovin tyhmä raha-asioissa.

Gabriel: Perhana, selitä nyt aluksi, paljonko sinulla on varoja?

Kristiina: Tuota - ei . En minä oikein tiedä.

Gabriel: Epäiletkö sinä minua? Eikö meidän välillämme olekkaan sellaista luottamusta, joka on yhteisen elämän, avioliiton, välttämätön edellytys. (GTT, 244-245)

Sitaatissa Gabriel määrittelee luottamuksen *avioliiton välttämättömäksi edellytykseksi*. Koska Gabrielin asema suhteessa Kristiinaan on alusta alkaen täysin autoritatiivinen, voi hän määritellä suhteelle ja sen perusteille ehdot täysin omavaltaisesti. Nämä ehdot voivat myös muuttua matkan varrella, eikä Gabrielilta odoteta selityksiä tai perusteluja toiminnalleen. Manipulaation räikeys ja läpinäkyvyys tuo kohtaukseen tragikoomisia sävyjä: Rakkauden sokaisemana Kristiina ja Ulriika ottavat vastaan häikäilemätöntä käytöstä, kunhan vain saavat olla Gabrielin lähellä. Hurmoksen tilassa naiset venyttävät valheen paljastumisen hetkeä toivoen, ettei Gabriel tarkoittaisikaan mitään pahaa.

Gabriel käyttää puhuttelevimpana manipulaation keinona syyllistämistä, torjuntaa ja vastuun siirtämistä. Ensisijaisesti Gabriel siirtää vastuun omista tunteistaan toisille: Kun Gabrielin suunnitelmien onnistuminen hidastuu, purkaa Gabriel turhautumisensa Kristiinaan. Tämän tarkoituksena on horjuttaa Kristiinan psyykettä ja saada hänet toimimaan Gabrielin suunnitelman edistämiseksi. Psyykeen horjuttaminen toimii parhaiten pettymyksen ja torjunnan ääneen artikuloimisen avulla. Seuraavissa esimerkeissä Gabriel käyttää suvereenia valtaa sanomalla Kristiinan pettäneen hänet. Petoksen seurauksena Gabriel ei anna Kristiinan koskea itseensä ja uhkaa lopettavansa suhteen, jos asiat eivät mene hänen haluamaansa suuntaan:

Gabriel: Sinä petit minua, Kristiina. Sen tähden on kuin tänä aamuna jotakin olisi särkynyt välillämme. - Ei, juuri nyt en voi suudella sinua. Minulla on tärkeämpää ajateltavaa. Mutta ehkä kaikki vielä voi muuttua hyväksi, jos Ulriika suostuu. (GTT, 247)

Kristiina: Voi, Gabriel kulta. - ! (Yrittää kiertää käsivartensa hänen kaulaansa, mutta Gabriel torjuu tylysti.)

Gabriel: Älä Kajoa minuun! Minun täytyy miettiä. Tämä oli minulle raskas isku.

Kristiina: Olet niin tyly minulle.

Gabriel: Miltä sinusta tuntuisi, jos kaikki suunnitelmasi romahtaisivat äkkiä pelkän naisellisen tyhmyyden vuoksi? Kaikki vaivannäkösi menisi hukkaan! - Kristiina, sinä olet pettänyt minut.

Kristiina: Minäkö? Miten minä koskaan voisin pettää sinua?

Gabriel: Silloin Helsingissä minä olin vilpitön sinulle. Näytin kassalippaani sinulle. Kerroin kai-ken itsestäni. Ja sinä - sinä annoit ymmärtää, että sinullakin on varoja. Enhän voinut muuta ymmärtää, kuin että ne ovat vapaasti käytössäsi. Sinä olet väärin edellytyksin houkutellut minut ansaan.

Kristiina: (Kauhistuneena) Mitä sinä sanot, Gabriel! Mitä kauheata sinä sanot. (GTT, 246)

Sitaateissa korostuu lupauksen hinta ja ehdollisuus. Gabriel on luvannut Kristiinalle kirjeissään menevänsä hänen kanssaan naimisiin. Näytelmän alussa Kristiina toimii tämän lupauksen mukaisesti. Gabrielin alkaessa kättää rahoja muuttuu Kristiinan onni vähitellen epätoivoksi. Kristiina ymmärtää rahojen olevan ehtona hänen unelmiensa toteutumiselle. Kristiina yrittää saada Gabrielin sanomaan ääneen, ettei suhde olisi vielä lopussa. Kristiina käyttää hädissään samaa keinoa kuin Gabriel Ulriikaan: asioiden ääneen sanominen muuttaa todellisuutta ja lausuman sanojan suhdetta puheeseen. Seuraavassa repliikissä Kristiina turvautuu itsesääliin sympatian herättämisen keinona sekä paljastaa petty- myksensä siihen, ettei kelpaakaan omana itsenään.

Kristiina: Ei, en minä tunnekaan sinua, Gabriel. Eikä se ollutkaan totta, mitä puhuit minulle. Enhän minä ole kaunis. Eikä minussa ole mitään rakastamisen arvoista, mutta sano kuitenkin, että vähän, ihan vähän sentään pidät minusta. Sano, Gabriel! (GTT, 255)

Gabriel ei piittaa naisten tunteista, hädästä tai kyyneleistä. Hänen lausumansa eivät jatkuvasti tähtää edes päämäärän tavoitteluun. Silloin tällöin Gabrielin Railille esittelemän persoonan, murjuissa elävän Oskun, karaktääristä ja puheesta siirtyy ilmaisuja Gabrielille. Näytelmässä pelataan Gabrielin kahden roolin puhetyyliä vastakkaisuudella. Kun Gabriel puhuu Railin kanssa, ikään kuin Oskun henkilössä, värittävät hänen ilmaisuun groteskit piirteet. Puhuessaan Gabrielina esimerkiksi Ulriikalle lähestyy kielenkäyttö toista ääripäätä, ylevää. Tekstissä eri kohtausten välillä vuorottelevat matala ja korkea.

Hetket, joissa Gabriel käyttää pejoratiivisia ilmauksia Kristiinasta tai loukkaa häntä tahallaan, eivät vie juonta tai Gabrielin suunnitelmaa eteenpäin. Nämä kohtaukset ovat nöyryytysfarssin episodeja, joissa lajityypin brutaalius paljastuu. Farssissa henkilöt harvoin

”kommunikoivat” keskenään: he jankuttavat, määräilevät ja puhuvat ohi regoimatta toisiinsa. Loukkava kielenkäyttö purkautuu farssin maailmassa usein väkivaltana.

Gabriel käyttää väkivaltaa myös taktisesti Kristiinaa vastaan. Teoksen alussa Ulriika on lyönyt Railia suutuksissaan näyttääkseen hänelle kaapin paikan. Alun väkivaltakohtaus saa komplementtinsa teoksen loppupuolella, jossa Gabriel lyö Kristiinaa. Gabriel ja Ulriika ovat käyneet hotellissa, jossa Ulriika on ensi kertaa elämässään nauttinut viiniä. Gabriel käyttää viettelynsä keinona alkoholia, mitä hän teoksessa kuvailee myös Railille. Alkoholin vaikutuksen alaisena naiset eivät voi tehdä samalla tavoin vastarintaa. Saavutuaan takaisin kotiin Gabriel painostaa Ulriikan väkisin vierashuoneeseen, jonka tapahtumat kuvautuvat vasta jälkikäteen. Kristiina on herännyt tähän ja hiipii tarkistamaan mitä talossa tapahtuu. Kristiina yllättää Gabrielin kopeloimasta Ulriikaa ja järkyttyy. Tässä hetkessä Kristiinalle vasta paljastuu, että Gabriel on alkanut liehitellä hänen sisartaan. Kristiina joutuu voimakkaan tunnekuohun valtaan. Gabriel ei siedä tilanteen keskeytymistä ja reagoi turhautumiseensa fyysisellä aggressiolla.

Kohtauksessa turhautumisen kanavoiminen aggressioon kuvaa Gabrielin välineellistä suhdetta toiseen ihmiseen: tilanteen suunniteltua kulkua häiritsevät seikat tulee nitistää keinoja kaihtamatta.⁴⁸ Tämä kohtaus symboloi myös vallan vaihtumista Angerien talossa: aikaisemmin Ulriika on käyttänyt samalla tavalla valtaa Railiin. Ulriikan reaktio väkivaltaan Kristiinaa kohtaan on kahtalainen. Yhtäältä hän suhtautuu suojelevasti sisarensa ja katuu aiheuttaneensa Kristiinan sydämen särkymisen omalla haureudellaan. Toisaalta hän antaa Gabrielin miehenä täyttää oman paikkansa samalla luovuttaen osan vastuustaan hänelle. Kristiinalle tämä kohtaus on käännteentekevä. Hän ymmärtää Gabrielin todellisen tavoitteen viettelyssä. Mutta silti hänessä käynnistyy tätä ymmärrystä vastaan kamppailtava atavistinen prosessi, jonka lopputuloksena hän myrkyttää Ulriikan iltateen suurella määrällä unilääkettä.

Kristiina: (Kavahtaa loitommaksi molemmista, osoittaa sormella) Nyt minä tiedän. Minä tunnen hänet. Minä näen hänen lävitseen. Olit oikeassa, Ulriika. Hän tahtoo vain rahaa - rahaa - rahaa vain hän tahtoo. (Itkevästi nauraen) Sinä arvasit oikein. Huijari hän on. Minä tiedän sen. (Kädet herpoavat, hän rauhoittuu ja kylmenee.) Ja minä- minä- minä tiedän, mitä teen! Hän sanoi sen itse, Gabriel, jos kerran minun täytyy, minä teen sen. Minä uskon jo! (Ulriikan lähestyessä) Ei,

⁴⁸ Michel Foucault erottaa vallankäytön ja väkivallan toisistaan. Hänen mukaansa väkivaltaa ei käytetä toiminnan ohjaamiseen vaan toiminnan, voiman tai asian tuhoamiseen. (Foucault, 1976)

ei, älä kajoa minuun! Älkää kumpikaan kajotko minuun. (Yrittää teeskennellä) Minä - minä menen nukkumaan. Tahdon ajatella. Olen jo aivan rauhallinen. (GTT, 266)

Gabriel on lupauksillaan kuljettanut Kristiinan maailmaan, jonka särkyminen saa Kristiinan yrittämään kohtalokasta tekoa – sisarensa murhaa.

3.2 Mielikuvat ja niihin sitoutuminen

3.2.1 Esityksen katsojana

Edellä tarkasteltujen sitouttamisen keinojen lisäksi jäljellä on vielä yksi. Teoksessa voimakkaimman sitoutumisen saavat aikaan sanoilla maalatut mielikuvat. Gabriel avaa puheellaan ovia haavemaailmoihin, joihin Kristiina ja Ulriika haluavat häntä seurata. Gabriel puhuu Ulriikasta *haaveenaan* (GTT, 263) sekä henkilönä *joka on luotu häntä varten* (GTT, 263). Gabrielin sanoilla luodut mielikuvat ovat usein paikkoja, joihin hän tahtoo naiset johdattaa tai tilanteita, jotka ovat saaneet hänet ymmärtämään jotakin merkittävää. Toisaalta Gabrielin artikuloimat mielikuvat ovat myös horjuttamaan ja naisen tunteita suggestoimaan pyrkiviä akteja. Mielikuvien valtaan joutuessaan naisissa tapahtuu heilauksia niin psyykkisesti kuin fyysisestikin. Tekojen rakentaminen mielikuvien varaan perustuu uskoon ja toiveeseen mielikuvan totuudenmukaisuudesta. Joskus mielikuvan mukainen todellisuus on vain *kangastus* (GTT, 262). Näytelmässä Ulriikalle tapahtuvista sisäisistä käänteistä suurin on se, kun hän alkaa toimia suhteessa mielikuviin, joiden valheellisuuden hän jo ennakolta tietää: ”Pankissa minä tiesin että se oli valhetta. Ja kuitenkin tein kaiken. Kirjoitin nimeni. Annoin hänelle rahat.” (GTT, 283)

Ulriikan eläytymistä Gabrielin tuottamiin mielikuviin voi tarkastella performanssin käsitteistön lävitse. Pohdin roolin ottamisen ja pudottamisen tematiikkaa, joka viittaa laji-tyyppiin: Koska näytelmän juoni perustuu huijauksuviolle, on yleisön kiinnostava nähdä miten huijari rakentaa huijauksensa. Farssia seurattaessa yleisön kiinnostuksen motiivina on usein strateginen intressi: miten näytelmän juoni punoutuu ja mitä siitä seuraa. Gabrielin performanssit vahvistavat myös farssin omalkisen ja suljetun maailman tuntua. Farssin todellisuudessa vääristyneet roolit, irvokkaat asennonvaihdokset ja nopeat episodit ovat tavallisia.

Performanssin esittämisen tilanne ja tila, jossa esitys tapahtuu, poikkeavat usein perinteisestä teatterin katsomisesta. Tarkoitan perinteisellä katsomisella niitä tottumuksia, joiden mukaan katsoja usein käyttäytyy ollessaan teatteriesityksessä. Performanssi ei luonteensa takia ole sidottu aikaan tai paikkaan, eikä se tarvitse erillisiä puitteita toteutuakseen. Perinteinen teatteri asettaa esiintyjän tekemään ”toista”, eli näyttelemään roolia. Performanssitaiteessa taas ei olla niinkään kiinnostuneita rooleista, vaan kokijan eteen astuessaan esiintyjä tuo tilanteeseen kehonsa koko tarinan ja kulttuurisen historian. Yksilöllinen keho ja sen tuottamat merkitykset ovat esityksen tärkein elementti. (Carlson 1996, 19.)

Ulriikan suhde Gabrielin puheeseen ja tekoihin on sama kuin katsojan suhde esittämiseen. Ulriika tiedostaa Gabrielin esittävän, mutta antautuu silti esityksen vietäväksi. Katsoja reagoi usein esitykseen tosimaailmaa representoivana näkynä: hän ymmärtää tapahtumien esityksellisen luonteen ja fiktiivisyyden, mutta on silti valmis liikuttumaan tai eläytymään näkemäänsä tai ainakin tunnustamaan vaikuttumisen mahdollisuuden. Esityksen ja katsojan yhteensulautumisen seurauksena syntyy ideaali katsoisuus.⁴⁹ Ideaalikatsoja on samalla tavoin esityksen kokonaisuuden tulkitseja, kuin sisäistekijä tekstissä. Katsojalla on usein kaipaus ymmärtää esitystä, joutua eksytetyksi illuusioon ja tuntea. (Pavis 1998, 348-349.)

Esiintyminen ja esitykset ovat osa myös jokapäiväistä elämää sekä elämän rutiineja (ks. Schechner 1985). Arjessa tapahtuvia ”esityksiä” vain on vaikea nähdä esityksinä. Kokijudessa ei siis välttämättä ole kysymys koettavan esityksen tiedostamisesta esitykseksi. Sen sijaan kokijuus määrittyy vastaanottajassa ilmenevien, esityksen aiheuttamien, tunteiden ja reaktioiden perusteella. Samalla tavoin kuin sanat vaikuttavat vastaanottajaan, joka ei osaa paikantaa vaikuttumisensa syyksi juuri toisen lausumia sanoja.

Gabriel tule takaisin! -näytelmässä Ulriika lumoutuu Gabrielin tuottamasta esityksestä eli siitä rakkauden illuusiosta, jonka Gabriel Ulriikalle luo. Ulriikaa voi tarkastella tämän illusion kokijana ja ”esityksen” vastaanottajana. Toisin sanoen, Ulriika on Gabrielin esityksessä yhtä lailla kokijan roolissa kuin näytelmän yleisö. Ulriikan etäisyys tähän esitykseen on kuitenkin läheisempi ja henkilökohtaisempi kuin teoksen yleisön. Henkilön tunteiden ja reaktioiden kartoitus on tekstianalyysissa sidoksissa tekstin rajoittamaan

⁴⁹ Vertaa Wolfgang Iserin (1972) käsitteeseen implisiittinen lukija.

alaan. Näin ollen Ulriikan kokijuuden analyysi on tekstin analyysia. Yleisön vastaanottajuutta lähestytään sisäistekijän vihjeiden ja tekstin outouksien kautta.

Gabriel tule takaisin! -näytelmässä sekoittuvat perinteisen teatterin ja performanssin esittämisen tavat. Teos edustaa 1940-luvun suomalaista, porvarillista näytelmää, jota on ollut ensisijaisesti tarkoitus esittää kiertuenäyttämöillä Suomessa. Tekstin siirtäminen näyttämötulkinnaksi voi tapahtua täysin perinteisen teatterin konventioiden mukaan: Toisin sanoen teos voi vastaanottajasta riippuen kommunikoida pelkästään perinteisen teatterin alueella ja traditionaalisen näytelmäanalyyysin kehyksessä.

Teoksessa perinteisen teatterikäsitteen osallisuutta tehdään näkyväksi muun muassa roolin ottamisen, rakentumisen ja pudottamisen avulla. Tässä yhteydessä puhun rooleista nimenomaan siinä mielessä, että A esittää olevansa B ja C katsoo, toivottavasti vaikuttuen näkemästään (vrt. Carlsonin ”toinen”, jonka esiintyjä ruumillistaa). Roolin ottaminen teoksessa ei ainoastaan pyri alleviivaamaan näytelmää osana teatteritraditiota: sen tarkoitus on myös korostaa teoksen sisäisiä esityksiä, tehdä lukija tietoiseksi Gabrielin rakennetusta roolista suhteessa naisiin, kiinnittää huomio vastaanottajien reaktioihin sekä herättää empatian tunteita huijattavia kohtaan. Seuraavassa sitaatissa korostuu roolin pudottamisen hetki, niin puheen kuin kehollisen toiminnankin tasolla:

Gabriel: Hyvää yötä, näkemiin, rakkaani. Sinä tiedät, että minulle jokainen hetki, jona et ole luonani, on hukkaan kulunut. (Seuraa katseellaan, kunnes Ulriika on hävinnyt näkyvistä, huokaisee sitten keventyneesti, pyyhkäisee nenäliinalla otsaansa, notkauttaa polviaan ja palaa pöydän luokse.) Hoh-hoh! Olipa se urakka. (kaataa lasin täyteen) Perhanan akka! (GTT, 268)

Gabrielin ”esitykset” näytetään tekstissä selkeästi juuri roolin ottamisen ja pudottamisen hetkissä. Nämä esitykset on helppo havaita ja tunnistaa rooleiksi: esiintyjä asettuu uuteen asentoon odottamaan vastaanottajaa. Tämän saavuttua esiintyjä alkaa toteuttaa rooliin oletetusti sopivaa puhetta. Näiden esitysten vastaanottajissa, vaihdellen Kristiinassa tai Ulriikassa, aktivoituu Gabrielin rooliin suhteutuva toiminta, jota kutsun vastaesitykseksi. Naisten vastaesityksissä on paljon yhteneväisiä elementtejä, mutta myös henkilöiden asemaan näytelmässä linkittyviä ominaispiirteitä. Toisin sanoen Gabrielin esitykset edustavat ”teatterinomaisia” esityksiä kun taas naisten toteuttamia vastaesityksiä voisi kutsua ”performatiivisiksi” esityksiksi. Performatiivisuudella viitataan naisten tapaan reagoida odotuksen- tai oletuksenmukaisella toistolla Gabrielin esitykseen. Tämä toisto heijastelee

normatiivista naiseuden kulttuurista esittämistä⁵⁰. Teoksen alussa Ulriika on toimiva subjekti, jolla on voimakas tahto kasvattajana ja luja ote perinnöstä. Gabrielin esityksen alkaessa vähitellen vaikuttaa Ulriika alkaa toimia toisessa ”kehyksessä”, miehen oletettujen halujen ja toiveiden toteuttajana. Toisaalta Ulriikan näytelmän alun toimijuuskin on näennäistä: silloin hän toteuttaa toisen miehen, isänsä, tahtoa.

Oman performatiivisen esityksen toteuttamisen lisäksi Ulriika reagoi Gabrielin teatterinomaiseen esitykseen katsojana. Katsojan reaktiot esityksen aikana jaetaan pääsääntöisesti kognitiivisiin ja emotionaalisiin kokemuksiin. Reaktiot kuten itku, nauru tai turhautuminen liitetään emotionaalisiin kokemuksiin. (Balme 2008, 82.) Nämä kaksi tapaa reagoida kietoutuvat kokemuksessa usein toisiinsa. Tunteiden lisäksi katsojassa aktivoituu myös kognitiivisia reaktioita, joilla tarkoitetaan yleisesti niitä sosiologisia ja käyttäytymistä koskevia rakenteita, joihin katsoja esitystapahtuman aikana osallistuu.⁵¹

Ulriika reflektoi näytelmässä huomattavan paljon tunteitaan ja aavistuksiaan, joita Gabrielin antama huomio hänessä aiheuttaa. Toisaalta Ulriikan käyttäytymiseen vaikuttavat muutkin seikat: Gabrielin saavuttua Ulriikan toiminta ohjautuu hyvän käytöksen, kohteliaisuuden ja yhteiskunnallisen roolin läpi. Gabrielin esityksen edetessä emotionaaliset reaktiot alkavat ottaa Ulriikan tajunnassa isompaa alaa ja käyttäytymisen kategoria tai kehys alkaa siirtyä taka-alalle. Ulriika seuraa esitystä, osallistuu siihen ja luo samalla omat merkityksensä teokselle. Ulriikalle Gabrielin luoma performanssi on fantasia, johon hän pääsee osalliseksi tietyin ehdoin.

⁵⁰ Judith Butler on eräs merkittävimmistä performatiivien soveltajista kulttuurin tutkimuksen kentällä. Pähkinäkuoressa sukupuoli perustuu Butlerin mukaan kielellisiin ja ruumiillisiin performatiiveihin, joissa olennaisina elementteinä korostuvat oletuksen ja ennakoinnin sekä toiston ja rituaalin väliset jännitteet. Subjekti ja identiteetti kehittyvät kulttuurisia normeja, käytänteitä ja muotoja vasten. Ihmisen toiminta rakentuu oletettujen rakenteiden tulkinnasta ja niihin samastumisesta, jolloin toiminta muuttuu ritualistiseksi, toiston ja merkityksen tihentymäksi (Butler 2006, 25).

⁵¹ Erilaisia osallistumisen tapoja tai asenteita tilanteissa voi kutsua ”kehyksiksi”. Nämä kulttuurin opettamat olemassaolon ja käyttäytymisen mallit säätelevät menettelyämme tilanteissa. Erilaisten kulttuuristen kehyksien omaksumisen merkinä ovat ihmisten mahdollisuudet tunnistaa varioivia käyttäytymisen koodoja ja esimerkiksi eläytyä kadottamatta tietoisuutta itsestään. (Goffmann 1974, 26.)

Koska performanssi käsitteenä määrittyy esittämisen ja ei-esittämisen rajalle, se antaa mielekkäitä näkökulmia Ulriikan ”katsojuuden” analyysiin. Performanssi on siis ensiksi-kin tilanne, jossa raja esittävän ja ei-esittävän ilmaisun välillä hälvenee.⁵² Performanssissa siis esittävän- ja ei-esittävän ilmaisun olemus ja keinot ovat hyvin lähellä toisiaan: arkinen toiminta, kuten vaikkapa kahvin juominen, muuttuu esitykseksi määrittelemisen jälkeen ei-esittävästä ilmaisusta esittäväksi. *Gabriel tule takaisin!* -näytelmässä kysymys esittävän- ja ei-esittävän suhteesta on mielekäs.

Teksti paljastaa lukijalle Gabrielin asennonvaihdoksilla ja muodonmuutoksilla ne hetket, jolloin rooli vaihtuu. Kuitenkin ”roolissa olemisen” aikana Gabrielin huijaustaktiikkaan vaikuttavat ärsykkeet, kuten viivytykset rahan saamisessa, heijastuvat suoraan hänen toimintaansa. Oikeastaan Gabrielin ”roolit” voi nähdä kollaasina jatkuvasti muuntuvia olemisen tapoja eikä niinkään yhtenäisenä, tiettyjä lainalaisuuksia noudattavana rakennelmana. Ulriikalle tietoisuus Gabrielin keinotekoisuudesta tuottaa sekä kärsimystä että nautintoa: järjen tasolla hän ymmärtää esityksen fiktioksi, mutta haluaa silti eläytyä valhetodellisuuteen.

3.2.2 Fiktiivinen sopimus

Performanssissa esittäjän ja esitettävän rajan kadotessa kysymys oikeellisuudesta ja totuudellisuudesta kyseenalaistuu.⁵³ Ulriikalle kysymys oikeellisuudesta ja totuudellisuudesta illuusion pilaajana ei ole mielekäs. Ulriikaa voisi verrata Don Quijoteen. Cervantesin romaanin osiossa, jossa Sancho Pancha huijaa häntä, Quijote eläytyy valhetodellisuuteen niin kuin Ulriikakin. Quijote ja Pancha kohtaavat maantiellä kolme naista, jotka Pancha esittelee Dulcineaksi ja hänen seurueekseen. Quijote näkee järkytyksekseen vain kolme tavallista maalaisnaista. Hän pakottaa itsensä illuusion valtaan kuvittelemalla noidan muuttaneen Dulcinean maalaisnaiseksi. Quijoten alkujärkytyksessä peräkkäinen tunteiden herääminen ja pettymys eivät aiheutakaan mielenhäiriötä vaan sysäävät Quijoten kohti ratkaisua. Ratkaisu on lumous, johon Quijote turvautuu aina, kun todellisuuden tilanne ja hänen illuusionsa ovat ristiriidassa. (Auerbach 1992, 366-367.)

⁵² Pulkkinen, suullinen tiedoksianto 15.08.2016

⁵³ Pulkkinen, suullinen tiedoksianto 15.08.2016

Valhetodellisuudessa myös Ulriikan suhde Gabrielin tuottamiin mielikuviin muuttuu sopimuksenvaraiseksi. Eläytymisen kautta Ulriika päätyy itsekin kommunikoimaan valheella. Valhetodellisuudessa tuotettua puhetta eivät säätele realiteetit tai onnistuneisuuden ehdot. Kommunikaatio rakentuu ääneensanomattomalle sopimukselle, jossa valhe hyväksytään osaksi vuorovaikutustilannetta eikä siihen enää sen jälkeen kiinnitetä huomiota: tehdään ikään kuin fiktiivinen sopimus.

Fiktiivinen sopimus tarkoittaa sitä, että teos julistaa itsensä fiktioksi tietyin ehdoin. Ehtoja ovat kirjailijan ja päähenkilön erinimisyys sekä teoksen määrittelemisen esimerkiksi ”romaaniksi” teoksen alkulehdillä. (Lejeune 1989, 16.) *Gabriel tule takaisin!* -näytelmä on fiktiivinen teos: se on tragikomedian ja farssin keinoja hyödyntävä näytelmäteksti. Fiktiivisen sopimuksen tekemisen idea elää teokseen sisään rakennettuna. Ulriikan suhde Gabrielin luomaan esitykseen on vertauskuvallisesti samanlainen kuin lukijan ja fiktiivisen teoksen suhde. Gabrielin esityksen voi toisin sanoen nähdä uutena, ihmeellisenä maailmana, johon Ulriika haluaa astua. Angerien vierashuoneen ovi on kuin ovi toiseen todellisuuteen. Fiktiivisen sopimuksen tekeminen ei kuitenkaan ole Ulriikalle yksiselitteistä. Hän puhuu ääneen epäilyksiään Gabrielin identiteetin ja aikomusten aitoudesta eri vaiheissa näytelmää. Ensimmäisen kerran Ulriika ennakoi tulevaa näytelmän ensimmäisessä kohtauksessa.

Kristiina: Mutta se on totta! Hän on yksinäinen niin kuin minä. Hän kaipaa omaa kotia, tahtoo vakiintua. Hän antaa arvoa kypsyneen iän eduille.

Ulriika: Tietysti köyhä - huijari.

Kristiina: (*närkästyen*) Ei hän ole köyhä. Päinvastoin. Hän on varakas. Ehkä varakkaampi kuin me. Hänellä on tehdas luovutetulla alueella. Nyt hän hakee jotakin sopivaa sijoituspaikkaa varoilleen.

Ulriika: (*epäröiden*) Ei, ei, sehän on mahdotonta. (*aivan huitaisee kädellään kuin torjuakseen ajatuksen*) Ihmeitten aika on jo ohitse! (*Katsoo arvostelevasti, osoittaa etusormellaan kuin piirtäen vartalon ääriviivoja*) Sinä! Ei ikänä. (*Taas epäröiden kuin tahtois mielellään uskoa.*) Aina-kin minun on ensin nähtävä hänet, ennen kuin uskon. (GTT, 231)

Dialogin edetessä Ulriikan epäilykset vahvistuvat Kristiinan kuvattua ensimmäiseen tapaamiseen liittyvät yksityiskohdat. Ulriika sanoo aavistuksensa ääneen vielä toistamiseen. Tämän jälkeen Kristiina yrittää vakuuttaa Ulriikaa Gabrielin tarinan aitoudesta lu-
kemalla kirjeitä. Kristiina on ottanut puheeksi nuoruudessaan tapahtuneen tilanteen, jossa Ulriika on ajanut kosijan pois luullen häntä huijariksi. Ulriika toistaa Gabrielista nimistystä huijari useita kertoja teoksessa. Vaikka Ulriika selkeästi oivaltaa Gabrielin epäre-

helliset aikomukset, hän antaa kuitenkin omalla kohdallaan periksi Gabrielin houkutuksille. Ulriikan antautuessa valheen vietäväksi hän tekee Gabrielin luoman maailman kanssa ”fiktiivisen sopimuksen” ja sinetöi sillä oman tuhonsa.

Antiikin klassisessa tragediassa sankari tuhoutuu aina näytelmän lopussa. Tuhoutuminen on seurausta näytelmän alkupuolella sankarin tekemästä hamartiasta, traagisesta erehdyksestä. Tätä erehdystä ei voi katsoa sankarin pahansuopuuden tai tyhmyyden aiheuttamaksi onnettomuudeksi: sen sijaan traagisen erehdyksen taustalla on hybris eli julkea käytös, liiallinen ylemmydentunto tai piittaamattomuus jumalista. Jos hamartia on tapahtunut jo ennen näytelmän varsinaisten tapahtumien alkua, on näytelmässä usein kyse tämän historian paljastumisesta. Vaikka *Gabriel tule takaisin!* -näytelmä ei lajityypillisesti edusta tragediaa, on näytelmän muodossa havaittavissa monia klassisia tragedian aineksia muunneltuina. Uskoa Gabrielin vilpittömyyteen voi tietyllä tapaa pitää näytelmän keskeisimpänä hamartiana. Kristiina on tutustunut Gabrieliin Helsingissä jo ennen tapahtumien alkua. Tämä kohtaaminen on koko onnettoman tapahtumaketjun liikkeellepaneva voima. Kristiina ei kuitenkaan ole teoksen päähenkilö, ”sankari”. Kristiinan sisäinen ristiriita jää näytelmän kehittyessä Ulriikan muodonmuutoksen varjoon. Jos tarkastellaan uskomista Gabrielin vilpittömyyteen teoksessa konkreettisesti tapahtuvana hamartiana, on Ulriikalla oma rooli tämän hamartian vahvistajana.

Näytelmässä Kristiina jo lähtökohtaisesti luottaa Gabrieliin: Hän ei vastusta Gabrielin viettelyä ja osoittaa olevansa johdateltavissa pehmeytensä ja lapsenomaisuutensa takia. Ulriikalla sen sijaan on oma karaktääri ja tahto, jotka Gabriel saa murtumaan. Ulriikan hamartia on toista lajia: hän ei todellisuudessa erehdy luottamaan petolliseen mieheen Kristiinan tavoin vaan analyttisenä henkilönä on vastuussa omasta hamartiastaan ja sen tulevista seurauksista. Traagisen erehdyksen aiheuttama tuhoutuminen on siis Ulriikan itsensä valitsema. Ulriikan hamartia ei näytelmässä ole hybriksen aiheuttama: hamartian taustalla toimii toinen ajatuksia sumentava voima, passio. Useimmissa kielissä passiolla tarkoitetaan sekä kärsimystä ja intohimoa (Maijala 2008, 8).

Hamartian paljastumista sankarille eli tunnistamisen hetkeä, kutsutaan klassisessa tragediassa anagnoriseksi. Joskus tragedian jännitettä kasvatetaan niin, että teoksen käännekohta (hetki, jonka jälkeen asiat eivät enää voi olla toisin), peripetia sekä anagnorisis, tunnistaminen, tapahtuvat näytelmässä eri aikaan eri henkilöille. Railin rooli näytelmän

toisena potentiaalisena päähenkilönä on tässä keskeinen. Hän on ensimmäinen, joka tunnistaa ja ymmärtää Gabrielin aikeet vilpillisiksi. Raili ei paljasta Gabrielin juonta tädeille, koska tuntee heitä kohtaan pikemminkin katkeruutta kuin sääliä. Tietoisuuden tulevasta huijauksesta Raili kääntää omaksi edukseen käyttäen hyväksi tilanteen suoma mahdollisuutta saada rahat. Raili ja Ulriika voivat molemmat olla näytelmän päähenkilöitä riippuen siitä, minkä lajin kehyksessä näytelmää tulkitsee: Raili ja Ulriika kuuluvat ikään kuin rinnakkaisiin lajeihin. Huijarikomedian tulkintakehyksessä Raili päähenkilönä tarkkailee Ulriikan vääjäämätöntä tuhoutumista. Ulriikan tuhoutuminen voi olla myös tragikoomista: viettelyyn lankeaminen näyttäytyy koomisena, mutta lopullinen romahdus moniselitteisempänä.

Kristiina ymmärtää Gabrielin huijariksi vasta teoksen viimeisessä kohtauksessa. Hän kertoo repliikeissään asioita asioina, kuten ajatuksensa siitä minkälainen mies Gabriel oli ja miten nyt pitäisi toimia: ”Ulriika, me soittamme poliisille, ehkä ne vielä saavat hänet kiinni.” (GTT, 283)

Kristiinan olemus teoksen viimeisessä kohtauksessa kertoo siitä, että tieto Gabrielin todellisesta luonteesta on toki järkyttävä asia, mutta siihen tulisi reagoida järjellä. Ulriika on sen sijaan järkkynyt koko mieleltään ja ruumiiltaan. Ulriika on valinnut tuhoutumisen jo varhaisessa vaiheessa, mutta hän ei ole missään vaiheessa luopunut toivosta sen suhteen, että Gabrielin lupaukset voisivatkin olla totta. Ulriikan kokema voimaantuminen ja passio tulevat hänelle itselleen täytenä yllätyksenä. Ulriika erittelee anagnorisistaan ja yrittää siirtää sitä tuonnemmaksi tarttumalla hetkeen, toimimalla passion vallassa. Kristiinan ja Ulriikan toimintaa määrittelevät voimat ovat ikään kuin kääntyneet näytelmän aikana päinvastoin: alussa Ulriikan järjellinen kontrolli on siirtynyt Kristiinan harteille kun taas Kristiinan hurmiosta on tullut Ulriikan vallitseva tila.

4 Kokemukset sanoina: nimet, äänet ja maailmankuva

4.1 Henkilöiden nimeäminen

Tässä luvussa pohdin sitä miten *Gabriel tule takaisin!* -näytelmässä kokemukset muuttuvat sanoiksi. Gabriel kuvailee sitä, millainen Ulriika on ollut. Ulriika vastaa kuvaukseen pyytämällä jälleen Gabrielin lopettamaan puhumisen:

Gabriel: Juo lasi viiniä, kultani.

Ulriika: (*pelästyneesti torjuen*) Ei, ei, ei viinä. Minun ei lainkaan olisi pitänyt maistaa viiniä.

Gabriel: Rakas, sinä olet äkkiä taas niin kylmä ja vieras minulle. Ja vielä äsken olit niin kuuma ja värisevä sylissäni, muistatko?

Ulriika: Ei, älä puhu siitä. Minua hirvittää! (GTT, 267)

Näytelmässä useampia kertoja toistuva ilmaus *älä puhu* kuvaa sanojen voimaa. Ulriika ei halua itseään muistutettavan siitä, millaisena hänen toimintansa näyttäytyy. Asioiden ääneiden lausuminen tekee myös niistä todempia.

Draaman *metakielellisyys* tarkoittaa sellaista näytelmän kieltä, joka viittaa itseensä⁵⁴ (Pfister 105-118). Se, miten ja millä sanoilla tunteita kuvailee, vaikuttaa tunteen kokemiseen. Analysoin ensiksi sitä, miten henkilöt itse, dialogissa tekstin sisällä antavat toisilleen ja kokemilleen tunteille nimiä. Toiseksi tarkastelen sitä, millä keinoin teoksessa kielellistetään kirjoittamisajankohdan kokemusmaailmaa.

Waltarin teoksiin on upotettu paljon viittauksia kulttuuriseen traditioon. Raamattu on yksi Waltarille keskeinen interteksti läpi hänen tuotantonsa. Waltarin teosten henkilöissä näkyy usein piilotettuja viittauksia, jotka liittävät henkilön johonkin kulttuuriseen tulkintakehykseen.

Gabriel tule takaisin! -näytelmässä henkilöiden nimiin on kätkeyty epiteettejä. Ulriikan nimi juontaa juurensa miehen nimestä Ulrich, jolla on muinaissaksalainen perimä. Nimestä yhdistyvät sanat *-oudal-* ja *-ric-*, jotka tarkoittavat perintöä ja valtaa. Perintö saa

⁵⁴ Draaman *metakielellisyys* näyttäytyy voimakkaimmin absurdissa teatterissa, jossa repliikkien tehtävä ei ole määritellä henkilöitä ekspressiivisesti tai kuljettaa tapahtumia eteenpäin.

teoksessa useammankin merkityksen. Epiteetti kuvaa Ulriikan statusta perinnön haltijana ja vallan pitäjänä taloudessa sekä hänen rooliaan vastuunkantajana. Ulriikka on joutunut esittämään rooleja, jotka hänen vanhempansa ovat hänelle langettaneet. Lisäksi hän on omaksunut käyttäytymisen malleja, joita hän jatkaa vuorovaikutussuhteissaan. Tähän teemaan viittaa Kristiinan ja Ulriikan sukunimi Anger (engl. *anger* = viha). Sukunimi leikittelee teoksen ilmastymisajankohdan ”muotivirtauksen”, psykoanalyysin kanssa.

Psykoanalyysin käsite ”tiedostamaton” kummittelee näytelmässä niin rakenteen kuin sanastonkin tasolla. Psykoanalyysiin ei teoksessa paneuduta syvällisesti, mutta useat viittaukset tekstissä saavat yleisön näkemään teoksen tämän kehyksen läpi. Sanalla *anger* voidaan näytelmässä viitata naisen piilevään aggressioon, jota hän ei yhteiskunnallisen roolinsa takia saa päästää valloilleen. Seuraavassa sitaatissa Ulriika puhuu itsestään koko nimellään, kolmannessa persoonassa: ” Ei minun on ensin koottava itseni. (*itseään ivaten*) Yritettävä paikata kokoon ne rippeet, mitä vielä on jäljellä säädyllisestä Ulriika Angerista. Siksi, hyvää yötä - Gabriel.” (GTT, 267)

Itsensä puhuttelemisen kolmannessa persoonassa viittaa minuuden haltuunottoon ulkoa ohjautuen. Ulriikan ajatus *säädyllisestä* minuudesta on rakennelma, jonka voi *paikata* halutessaan. Antiteesinä tälle on ajatus minuuden mahdollisesta purkamisesta. Gabrielin viettelyn aiheuttamat tunteet horjuttavat Ulriikan tietoista oman minuuden ja kehon kontrollia. Kehon kontrollin pettäminen liittyy myös farssin ihmiskuvaan: ihmisruumiin fyysisyydellä on farssissa erityinen luonteensa. Koomiselta henkilöltä puuttuu ruumiin joustavuus ja elastisuus, mikä estää häntä mukautumasta todellisuuteen luontevasti. Ulriikan kontrolloidun käytöksen ja epäelastisen ruumiin ristiriita on herkullinen. Seksuaalinen halu saa Ulriikan kehon häiritsemään hänen vahvan luonteensa hyveitä. (Bergson 1900/2000, 96.)

Sanana *anger* viittaa myös vuosisadan alun naisen ruumiin hysterisointiin. Sekä Gabriel että Ulriika merkitsevät Kristiinalle paikan hysteerikkona suoralla replikoinnilla. Kristiinan intohimoinen ja naiivi kiihko Gabrielia kohtaan sekä toisaalta hänen raivonsa Gabrielin alkaessa vietellä Ulriikaa hänen sijaansa, sanoitetaan *hysteeriseksi* (GTT 254, 265) käytökseksi. Kristiinan hysterisoinnissa on kyse myös toisesta farssin ihmiskuvalla tyyppillisestä piirteestä, lapsenkaltaisuudesta. Kristiinan lapsenomainen ja tyttömainen käytös

liittyvät siihen, että hän on rakastunut. Gabrielin ja Kristiinan välinen intymiteetti vaikuttaa Kristiinaan ja tekee hänen käytöksestään naiivia. Lapsenomainen käyttäytyminen ja lapseksi nimeäminen laajenevat koko näytelmän kattavaksi motiiviksi: Kristiina toivoo saavansa *vain istua Gabrielin jalkojen juuressa* (GTT 238) ja Ulriika kutsuu Gabrielia *pojaksi* (GTT, 261).

Kristiina on teoksessa aina myös jonkun johdatettavana: Ulriika on määritellyt hänet perinnön hallussapidon kautta koko Kristiinan aikuiselämän ajan. Nyt Kristiina on vihdoinkin löytänyt uuden johdattajan, Gabrielin. Kristiinan nimi on etymologiselta taustaltaan kristillinen ja tarkoittaa ”Kristuksen seuraajaa”. Gabrielin nimi taas viittaa kristilliseen enkelitematiikkaan, jossa enkeli Gabriel nähdään sekä jumalan sanansaattajana että kuoleman enkelinä riippuen perinteestä. Enkelitematiikka liittyy siihen, miten Kristiina ja Ulriika vastaanottavat Gabrielin. Gabriel on naisille kuin taivaasta laskeutunut enkeli. Gabriel myös muuttaa nimensä rekisteriä tullessaan Angerien kotiin. ”Gabriel” on astetta hienompi nimi kuin ”Osku”. Lisäksi Gabriel tulee viettelytilanteeseen hieman yläviistosta: ”johtajaksi” ja ”kapteeniksi” itsensä kuvaaminen kertoo Gabrielin ylästatuksesta suhteissa naisiin.

Viettelemisen prosessissa uusien nimien antaminen on tuttu muistakin teemaa käsittelevistä teoksista suomalaisessa kirjallisuudessa. Johannes Linnankosken teoksen *Laulu tulipunaisesta kukasta* päähenkilö Olavi on taitava sanankäyttäjä, joka nimeää ihastuksensa kohteet kukkien mukaan (Lyytikäinen 1997, 183). Näytelmässä uusien nimien antaminen on kutsu uuteen todellisuuteen ja rakkauden estottomaan maailmaan. Jo teoksen alussa Gabriel kutsuu Kristiinaa hellästi *Pikku-Krisiksi* (GTT, 235). Kun viettelyn kohde vaihtuu lennosta Ulriikaan, alkaa Gabriel kutsua Kristiinaa jälleen hänen oikealla nimellään. Tällä vaihdoksella merkitään Kristiinan ja Gabrielin jakaman romanttisen todellisuuden pääte-pistettä. Nimenannon prosessia itsessään artikuloidaan teoksessa seuraavasti:

Gabriel: Olen koettanut keksiä sinulle hyväilynimeä, sellaista nimeä, joka sopisi sinulle. Ulriika, se on jotakin niin kovaa ja tylyä ja vanhanaikaista. Annahan, kun mietin. Ulriika, Ulriika! Nyt tiedän. Sinä olet Uuve, minun pieni Uuveni.

Ulriika: Miten hupsu sinä olet. Iso poika!

Gabriel: Pidämme sen salaisuutena. Emme usko sitä kenellekään. Vain minulle koko maailmassa sinä aina olet pieni Uuve. Siihen sisältyy kaikki, mitä minä sinussa - - ihailen. (GTT, 261)

Lausuma *siihen sisältyy kaikki* kuvaa uuden nimen merkitsemää todellisuutta, johon henkilöt nimenannon jälkeen astuvat. Myös *Gabriel* on viettelyn todellisuuteen liittyvä lempinimi, pseudonyymi, jota henkilö käyttää hurmatessaan:

Gabriel: Niin, niin, Gabriel, sinun Gabrielisi. Koskaan ei oma nimeni ole kuulunut niin suloiselta kuin sinun huultesi lausumana. Sinun huulesi, pikku Uuve. (GTT, 263)

Gabriel itse kuvaa oletettua todellista olemustaan nimellä Osku, jota myös Raili kriittisesti käyttää teoksen lopussa. Raili on nelikosta ainoa, jolle Gabriel ei anna erillistä, toistuvaa lempinimeä vaan tilanteissa varioituvia epiteettejä kuten *villikissa* (GTT, 242).⁵⁵

Nimeäminen toimii Austinin ajattelussa vaikuttavasti, muiden vaikuttavien lausumien tapaan vallankäyttönä. Nimetessään toisen henkilön, nimeäjä asettaa hänet uuteen, nimen edustamaan statukseen ja positioon. Tällöin nimeäminen vaikuttaa myös uuden nimen saaneen henkilön toimintaan. Nimeäminen kuuluu sääntöjen kategoriaan (*exercitives*), johon Austin luokittelee lausumat, jotka perustuvat vallankäyttöön ja statusten välisille asetelmille. Erotuksena tuomitsemisen kategoriaan, sääntöjen kategorian lausumilla otetaan kantaa johonkin asiaan, joko myönteisessä tai kielteisessä mielessä - vahvistaen tai mitätöiden. Tämän kategorian lausumat eivät siis perustu auktoriteettien julistuksille tuomitsevassa mielessä, vaan oikeuksien ja vaikutusten artikulaatioille. Tämän kategorian verbeissä on havaittavissa selkeä ylhäältä alaspäin -suunta, jossa puheaktin tuottajalla ja vastaanottajalla on olosuhteiden kautta erilainen status. Nimeämisen lisäksi neuvominen, käskeminen, käskyjen antaminen, varoittaminen, anteeksiantaminen, rukoileminen ja armahtaminen kuuluvat tähän kategoriaan (Austin 1962, 154-156).⁵⁶

Gabriel tule takaisin! -näytelmässä luovutaan myös vanhoista nimistä ja niihin sisältyvistä symbolisista merkityksistä: Kristiinan hurmioituminen Gabrielista saa hänet luopu-

⁵⁵ Kyseistä epiteettiä Waltari on hyödyntänyt myös teoksessaan Neljä päivänlaskua (1949) henkilön nimenä, joka edustaa teoksen kertojan, Tarkkailijan, mukaan 1940 luvun fasismia.

⁵⁶ Asian tai henkilön nimeämisessä auktoriteetin asema nimityksen antajana korostuu, kun taas esimerkiksi rukoilemisessa henkilö kohdistaa puheaktinsa ylemmässä statuksessa olevaan henkilöön (tai voimaan). Auktoriteetti joko vahvistaa tai mitätöi rukouksessa esitetyt toiveet. Joseph A Porter käyttää sääntöjen kategoriaa inspiraationa analysoidessaan Shakespearen näytelmää *Richard II* (Porter 1979, 11 51). Porterin mukaan. Vaikuttavien lausumien hyödyntäminen draamatekstien analyysissä on mielekästä, koska Austin painottaa nimenomaan kielen *dramaattisuutta* teoretisoinnissaan.

maan hurskaudesta, Kristuksen seuraamisesta ja jopa yrittämään sisarensa murhaa. Ulriika taas luopuu perinnöstään sekä kuvaannollisesti että konkreettisesti saatuaan nimen Uuve. Hän sivuuttaa roolin, joka on määritellyt häntä yhteisössä ja tarttuu hetkeen. Tämän seurauksena hän antaa Gabrielille suuren osan perinnöstään ja menettää statuksensa.

Ulriikan ja Kristiinan lisäksi Gabriel menettää nimensä. Näytelmän lopussa Raili puhuttelee Gabrielia Oskuksi kirjessään, joka paljastaa hänen lähteneen Helsinkiin rahojen kanssa. Gabriel epäonnistuu tavoitteessaan ja kutistuu takaisin *oman sakin murjuissa* (GTT, 268) eläväksi näpistelijäksi, joka varastaa postimerkit neitien kassasta.

4.2 Tunteet sanoina

Näytelmässä Gabriel toimii oppaana Ulriikan ja Kristiinan tunnereaktioille. Lempinimien lisäksi Gabriel antaa nimet naisten herääville tunteille, joita he eivät ole aiemmin kokeneet. Gabriel verbalisoi ja analysoi omia tuntemuksiaan, minkä avulla naiset onnistuvat sanoittamaan myöskin omat kokemuksensa. Tunteiden nimeäminen ja mielikuvien verbalisointi vaikuttavat voimakkaasti henkilöiden psyykeen. Nimeämisellä manipuloidaan teoksessa sekä itseä että toista. Tunteiden kääntäminen sanoiksi kuljettaa henkilöitä sellaisiin maailmoihin, joita ei olisi olemassakaan ilman niiden sanallista hahmoa:

Ulriika: Ei, älä puhu. Minua hirvittää!

Gabriel: Uuve, etkö tunne, miten kaikki minussa kutsuu sinua, vain sinua. Jokin minussa, sielussa ja ruumiissa, huutaa sinua. Eikö sinun ruumiisi vastaa tähän kutsuun?

Ulriika: Minun - minun ruumiini. Eihän minulla koskaan ennen ole ollut ruumista. Miksi nyt olen niin levoton? (GTT, 267)

Sitaatissa Gabriel sanoittaa omaa kokemustaan siitä, miten *hänen ruumiinsa kutsuu* Ulriikaa. Gabriel kysyy Ulriikalta strategisesti, *eikö sinun ruumiisi vastaa tähän kutsuun*. Gabrielin sanojen ja kysymyksen avulla Ulriika tulee tietoiseksi oman ruumiinsa potentiaalista. Ulriikan vastaus heijastaa sitä elämää, jota Ulriikan ruumis on elänyt ennen Gabrielin saapumista. Ruumiin tuntemuksille ei ole ollut sanoja. Sitaatissa Ulriika toistaa Gabrielin sanat ikään kuin maistellen niitä ensimmäistä kertaa. Uusien sanojen ”maistelu” toistuu teoksessa monissa kohdissa:

Gabriel: Minä selitän. Katsohan, jokaisella miehellä on mielensä salassa läpi koko elämän jonkinlainen ihannekuva naisesta, hänen naisestaan. Tämän haaveensa kangastuksen hän voi nähdä

monissa naisissa, hän voi viehättyä seuraamaan kangastusta, voi ehkä mennä avioliittoon ja tulla onnettomaksi eliniäkseen. Sillä kangastus ei kestä. Vain ani harva mies löytää elämässään sen ainoan oikean. Ja silloin, äkkiä, kuin salaman valossa hän tietää, ketä on etsinyt koko ikänsä.

Ulriika: Ehkä jokaisella naisella - vanhallakin - voi salassa olla oma haavekuva miehestä, todellisesta miehestä.

Gabriel: Uuve, rakkaani. Älä pelästy, tämä tulee ehkä liian äkkiä, mutta en voi enää hillitä itseäni kauempaa. Olet liian suloinen!

Ulriika: Minäkö suloinen? (*Maistaa hätäisesti viiniä*) (GTT, s. 262)

Gabrielin kertomus kangastuksesta on konventionaalinen ja lattea. Se asettaa Ulriikalle tilanteessa tunteiden sanoittamisen sapluunan, johon hänen vastuksensa istuu. Ulriikan repliikissä näkyy myös halu samastua Gabrielin kokemukseen. Dialogin alussa sekä Gabriel että Ulriika puhuvat miesten ja naisten haavekuvista universaalina ilmiönä viittaamalla puhujaan retorisesti sanalla *hän*. Yleisellä tasolla puhuminen on flirttailun alkua, jonka Ulriika aloittaa repliikissään. Syventäen universaalia ilmiötä (*jokaisella naisella*) painottamalla sanaa *vanhallakin*, hän viittaa itseensä ilmiön kokijana. Toisen sanojen toistaminen oman kokemuksen kuvauksena saa ajattelemaan antiikin nymfi Ekhon kotaloa. Ovidiuksen *Muodonmuutoksissa* kuvataan Narkissoksen ja Ekhon kohtaaminen saloseudulla. Juno on tuominnut nymfi Ekhon elämään ilman sanoja, ainoana mahdollisuutenaan puhumiseen toisen sanojen kertaaminen lyhennetyssä muodossa. Toisen henkilön lauseen viimeisten sanojen toistaminen vastauksena aiheuttaa paljon väärinkäsityksiä. Ekho rakastuu muiden ihailijoiden tavoin palavasti Narkissokseen toivoen romanttista kanssakäymistä. Kun kohtaamisen hetki viimein koittaa, Narkissos torjuu huumen vallassa toimivan Ekhon tylästi. Ekho pakenee metsään, jossa hänen ruumiinsa näivettyy kiveksi. Ekhon ääni jatkaa omaa elämäänsä kaikuna (Ovidius 2000, 35.) Gabrielin tunteelliset sanat aktivoivat Ulriikan kuuntelemaan ruumistaan. Kun Gabriel näytelmän lopussa jättää Angerien kodin taakseen, jää Ulriika huutamaan hänen peräänsä kaiuttaen kaipauksensa sanoja uudelleen ja uudelleen:

Ulriika: Vieläkin - vieläkin minä huudan: Gabriel, rakkaani, tule takaisin! Tule takaisin! Sinun valheesi on niin suloinen. Tule takaisin, Gabriel! Minulla on vielä rahaa! Tule edes vähäksi aikaa! (*alkaa haparoida pitkin lattiaa*) Missä on sormus, hänen sormuksensa? Tahdon sen takaisin! Kannan sitä kuolemaani asti, jos hän kerran palaisin. (*kädet epätoivoisesti koholla*) Gabriel, Gabriel, tule takaisin! Tule takaisin! (GTT, 283)

Ulriikan ruumiissa on näytelmän aikana tapahtunut konkreettinen muodonmuutos. Ensimmäisessä kohtauksessa kuvataan Ulriikaa jo tutkielman toisessa luvussa lainatulla tavalla:

Hän istuu selkä suorana ja jäykkänä, osaamatta asettua mukavasti, kuin peläten, että mukavasti istuessa menettäisi jotakin kovasta ja ryhdikkästä elämänsenteestaan (GTT, 224)

Näytelmän viimeisessä kohtauksessa tuo teoksen alun kuvaama ryhdikkyys ja jäykkyys ovat hajonneet. Ulriika haparoi lattialla Gabrielin antaman sormuksen perässä ja pitää *käsiään epätoivoisesti koholla*. Ruumiin konkreettiset muutokset sekä tällä tavoin murenevat sosiaaliset roolit purkavat myöskin lukijan kuvaa henkilöiden minuuksista ykseytenä. Ruumiin muutoksen kautta näytetään verbalisoitujen tunteiden mahti.

Sanoista ja mielikuvista ei teoksessa vaikutu ainoastaan Ulriika, vaan Raili, Kristiina ja Gabrielkin suhtautuvat puheella tuotettuihin mielikuviin kukin omalla tavallaan. Ulriikan tavoin Kristiina lumoutuu Gabrielin puheella luomista mielikuvista. Ulriikan suhde näihin mielikuviin on kuitenkin ristiriitaisempi ja analyyttisempi. Kristiina ei reflektoi Ulriikan tapaan lumoutumisensa taustaa ja seurauksia, hän reagoi asioihin tilanteissa suoraan. Kristiinan suhteessa Gabrieliin on havaittavissa lapsenomaisempaa kiintymystä kuin Ulriikalla. Hän myös uskoo ja eläytyy mielikuviin Ulriikaa syvemmin. Seuraavassa sitaatissa kuvastuu Kristiinan eläytymiskyky ja herkkyys. Gabriel onnistuu mielikuvien kuljetamaan Kristiinaa ja aiheuttamaan hänelle tunnetilan pelkillä sanoilla. Gabriel pyytää Kristiinaa *ajattelemaan* useita kertoja. Tässä tilanteessa käsky *ajattele* ja *kuvittele* ovat vaikuttavia lausumia, joilla Gabriel käyttää sekä valtaa että auktoriteettinsa suomaa asemaa Kristiinaan. Sitaatissa useita kertoja toistuvat pyynnöt pakottavat Kristiinan jatkaamaan kuuntelemista:

Gabriel: Kristiina, ajattele, jos hän joskus ottaisi paljon unilääkettä ja huoneeseen tulisi vahingossa häkää eikä hän heräisi.

Kristiina: (viattomasti) Eihän sellaista voi tapahtua. Minä sekoitan hänelle unikääkkeen joka ilta ja pidän kullä huolen, ettei hän saa sitä liikaa. Ja makuuhuoneiden uunitkin minä tarkastan aina ennen maatamenoaa.

Gabriel: Minähän pyysinkin sinua vain kuvittelemaan, millaista olisi, jos niin sattuisi tapahtumaan.

Kristiina: Hyi, älä edes puhu. Se olisi hirveätä.

Gabriel: (Tarttuu lujasti hänen ranteeseensa) Silloin hän kuolisi, eikä kukaan saisi koskaan tietää mitään. Sinä saisit haltuusi omaisuuden, johon sinulla on oikeus. Perisit myös hänet. Sinusta tulisi rikas. Kuilu välillämme kasvaisi umpeen. Kaikki se olisi poissa, mikä nyt erottaa meitä. Ajattele sitä. Kristiina, ajattele oikein tarkasti.

Kristiina: Mutta eihän sellaista tapahdu. En minä tahdo ajatella sellaista. Sinä puhut niin omituisesti. Ihan hirveitä, sinä puhut, Gabriel. Et saa! Minua peloittaa.

Gabriel: (Sivellen hajamielisesti hänen hiuksiaan.) Pieni tyhmyri! Pikku Kris.

Kristiina: (Painautuu häntä vasten) Voi, Gabriel!

Gabriel: Ajattele siis, kun pyydän (GTT, 253)

Gabriel kuvittaa Kristiinan eteen tilanteen siitä, mitä seuraisi, jos Kristiina murhaisi Ulriikan. Gabriel manipuloi häikäilemättömästi Kristiinaa sanomalla Ulriikan murhaamisen olevan ainoa keino saavuttaa yhteinen tulevaisuus. Gabriel höystää mielikuvan vaikuttavuutta fyysisellä kosketuksella ensin *tarttuen ranteeseen* ja sen jälkeen *sivellen hiuksia*. Manipulaatio toimii ristiriitaisesti: Gabriel sekä horjuttaa Kristiinan psyykeä houkuttelemalla murhayritykseen että tarjoaa syliä ja lohdutusta tunnereaktion jälkeen. Koska Kristiina ei heti osoita ottavansa mielikuvaa murhasta todellisena vihjeenä, on Gabrielin pakko lisätä panoksia ja yrittää taivutella Kristiinaa toista kautta:

Gabriel: Sanoin jo, etten minä tyydy vähään. Mutta Kris, tulehan tänne, istu syliini. Kuuntele. Mitä sanoisit, jos kertoisin sinulle, että olenkin köyhä, rutiköyhä!

Kristiina: Voi Gabriel, tiedäthän sinä, rakastaisin sinua vain enemmän. Silloin olisit kokonaan minun ja voisin auttaa sinua.

Gabriel: Entäpä jos äkkiä menettäisin kaiken, mitä minulla on, joutuisin selkkauksiin, velkoihin, niin epätoivoiseen asemaan, ettei olisi mitään muuta pelastusta kuin -

Kristiina: Kuin mitä?

Gabriel: Kuin ampua kuula kallooni!

Kristiina: Hyi, et saa edes puhua sellaista. (Puristaa suojelevasti Gabrielin pään rintaansa vasten)

Gabriel: Mutta olisi toinenkin keino. Ulriika kuolisi, perintö pelastaisi minut.

Kristiina: (Peläten) Ei, ei, en minä ymmärrä. En minä tahdo ymmärtää.

Gabriel: (ravistaa rajusti häntä) Kyllä sinä ymmärrät. Sinä sekoitat hänen unilääkkeensä. Jos hän nukkuu sikeästi, ei ole mikään temppu jättää uunia kytemään ja sulkea pellit.

Kristiina: (painaa kaikin voimin kättään Gabrielin suuta vasten) Gabriel! (GTT, 253-254)

Gabriel jatkaa Kristiinan järkyttämistä sijoittamalla oman henkensä oppositioon Ulriikan hengen kanssa. Tässä mielikuvassa Gabriel asettaa itsensä alttiiksi köyhyydelle, joka ironisesti kuvaa Gabrielin todellista elämää vaeltavana viettelijänä. Gabriel yrittää vaikuttaa Kristiinaan kuvitelmallalla, jossa *perintö pelastaa hänen henkensä*. Asian ilmaiseminen vertaamalla rahaa ja ihmishenkeä, saa tulevan murhayrityksen vaikuttamaan jopa perustelulta. Kristiina pyrkii pitämään mielensä kirkkaana dialogin edetessä ja muistuttaa Gabrieliä siitä, että kaikki hänen sanansa ovat vain kuvitelmaa:

Gabriel: (Irroittaa väkisin hänen kätensä) Jos sinun olisi valittava hänet tai minut, kumman valitsisit? (Nousee nostaen myös Kristiinan seisomaan ja puristaen häntä ranteista)

Kristiina: Mutta sehän on vain kuvittelua.

Gabriel: Entä, jos se olisikin totta ja minulla olisi vain muutama päivä aikaa asioitteni selvittämiseen tai - Kumman valitsisit?

Kristiina: (Hysterisesti huutaen) Ei, Gabriel, ei, ei, ei! Se ei ole totta. Sinä vain kiusaat minua.

Gabriel: Suu kiinni! Sano, kumman valitsisit, kumman? Hänet vai minut? (Kristiina väistyy kammosuen. Gabriel seuraa katse koko ajan häntä tähdäten.)

Kristiina: (Huohottaen) Minä - en koskaan - ja jos sellaista tapahtuisi - minä - minä soittaisin poliisille - minä -

Gabriel: (Vaihtaa äkkiä asenteensa aivan päinvastaiseksi, hymyilee rauhoittavasti.) No niin, no niin, sehän oli vain leikkiä. Ei puhuta enää siitä. Rauhoitu, Kristiina. (GTT, 253-254)

Tilanteen loppu paljastaa lukijalle voimat, joilla Gabriel leikittelee. Mielikuvat ovat vaikuttaneet Kristiinan psyykeen niin, että hänen kehonsa reagoi myös. Tunnemyrsky saa Kristiinan *huutamaan, huohottamaan* ja *väistämään* pois Gabrielin sanojen elintilasta. Gabrielin outoa narsistisuutta kuvaa myös tilanteen käänne, jossa *Gabriel vaihtaa äkkiä asenteensa aivan päinvastaiseksi*. Gabriel käyttää taitavasti horjuttamisen tekniikkaa toimimalla mielikuvien tuottajana. Tämä asetelma perustuu Gabrielin strategiaan ja siitä muodostuvaan näytelmän jännitteeseen.

Gabriel joutuu teoksessa myös häntä vastaan strategisesti tuotettujen mielikuvien valtaan. Railin henkilössä näyttäytyy nurinpäin kääntämisen motiivi: Raili on näytelmän hierarkiassa nuoruudestaan ja asemastaan johtuen pohjimmainen. Hänen nokkeluutensa ja pelkäämättömyytensä nousta toisia vastaan nostaa hänet hierarkian huipulle. Hän tekeytyy opastusta kaipaavaksi nuoreksi työksi vastatessaan Gabrielin rehentelyihin naiivisti ihaillen. Samaan aikaan hän saa paljon tietoa Gabrielin heikoista kohdista. Toisaalta Raili käyttää tietoisesti Gabrielia vastaan seksuaalisia vihjailuja, mikä poikkeaa vanhempien naisten ujoudesta ja siveydestä. Gabrielin luottamus Railiin on seksuaalisen täyttymyksen odotuksen ja työkumppanuuden syntymisen toivoa. Gabrielin toive on kuvaus hänen yksinäisyydestään ja halusta kokea samankaltaisuutta jonkun kanssa. Don Juanillakin on Sangnarelle ja Don Giovannilla Leporello, palvelija, joka joutuu asemansa edellyttämällä tavalla kuuntelemaan kaikki herransa edesottamukset ja seuraamaan uskollisesti mukana.

Gabriel: Raili, mitä sanoisit, jos ottaisın sinut mukaani, kun lähden täältä? Raili: (*ivallisesti*) Se olisi ihanaa!

Gabriel: (*liikahtaa häntä kohden*) Pahuksen tyttö, mikähän sinussa niin kiihdyttää minua? (*malttaa mielensä*) Mutta ensin liikeasiat. (*Railin aikoessa mennä Ulriikaa noutamaan, pidättää vielä hänet.*) Kuulehan!

Raili: No?

Gabriel: Voi olla, että illalla - myöhään - koputan vielä oveesi. Luuletko olevasi valveilla silloin?

Raili: Ehkä. (*menee*) (GTT, s. 257)

Gabriel ei halunsa noustessa hahmota Railin puheen ironista sävyä. Tämä sävy paljastaa yleisölle, ettei Railin ihailu Gabrielia kohtaan ole aitoa. Railin suunnitelma rahojen kanssa pakenemisesta syntyy hänen tarkkaillessa Gabrielia tosi toimissa: ”Sinä vaikutat minuun, Gabriel, jollakin tavoin sinä tehoat minuun. Opin sinusta paljon.” (GTT, s. 256)

Repliikistä voi lukea Railin imartelua Gabrielin hybriksen kasvattamiseksi ja todellisten toimintaa suuntavien mielenliikkeiden sanottamista: Railin repliikki on siis samaan aikaan vilpittönnä ja strateginen, ihmettelevä ja performatiivinen sekä itselle että toiselle suunnattu.

Toisille tuotettujen mielikuvien lisäksi näytelmässä vaikututaan myös omista puheista. Ulriikan olemista voi tarkastella erilaisina jännitteinä ulkoisen- ja sisäisen maailman välillä näytelmän ajan. Ulriikan toiminnan mahdollisuuksia rajaa hänen kuvitelmansa yhteisön tuomitsevastaa äänestä, ulkoapäin sisätilaa tarkkailevastaa katseesta. Toisaalta hänen henkilökohtaisia pyrkimyksiään säätelevät hänen harteilleen asetetut ”roolit”. Ulriikan käsitys pikkukaupungin valvovasta katseesta heijastuu siihen, millä tavalla hän hahmottaa, jäsentää ja kuvailee omaa sisäistä maailmaansa. Ulriika vaikuttuu siitä mimeettisestä illuusiosta, jonka sanallistamiseen hän kulloinkin ottaa osaa.

Ulriikan kiihtyminen omista puheistaan näyttäytyy lukijalle heti teoksen alussa. Ulriika kuvailee Kristiinalle Railin huonoa luonnetta listataamalla Railin käytöksen paheksuttavia puolia:

Ulriika: Sinä sen sanoit. Hän on liian nuori. Ja on kauheasta pitää nuoruutta kodissaan, joka päivä, joka hetki silmiensä edessä, kiittämätöntä, julkeaa, kyräilevää nuoruutta! Mutta vielä minä nujerran hänet!

Kristiina: Olet ehkä liian ankara Railille. Häinkin kaipaa iloa ja ikäistensä seuraa.

Ulriika: Hänellä on huonoja taipumuksia. Muista hänen isähulttionsa! Mutta ne taipumukset minä nyhdän hänestä. Minä nyhdän ne, vaikka minun olisi pakko kuristaa tyttö omin käsin.

Kristiina: Mitä kauheita sinä puhut!

Ulriika: (*Yrittää naurahtaa*) No niin, minä vain liioittelen. Mutta ajattele itse! Miten hän näyttelee sääriään, miten hän vilkuttelee silmiään, ja puenpa hänet miten säädylisestii hyvänsä, jollakin tavoin hän saa aina näkymään jotakin - jotakin - niin, niin, kai sinäkin olet sen huomannut Kristiina?

Kristiina: Minäkin olen kerran ollut nuori.

Ulriika: (*jatkaa omaa ajatuksenjuoksuaan*) Ja hän julkeaa puhua tiedonhalusta. Yhteiskunnallisesta korkeakoulusta muka. Kyllä minä tiedän. Helsinkiin hän vain haluaa, tansseihin ja elokuviin ja kapakoihin ja - ja - Kyllä minä teidän, mitä hän himoitsee. Mutta minua hän ei petä. (GTT, s. 226)

Viimeisessä repliikissä parenteesi *jatkaa omaa ajatuksenjuoksuaan* heijastaa ajatusta omien mielikuvien sanoittamisesta ja niiden valtaan joutumisesta puhuen. Ulriikan sanoessa asioita ääneen, hän vakuuttuu omien sanojensa totuudenmukaisuudesta. Aivan kuin asioiden sanominen ääneen tekisi niistä todellisempia. Replikeissä on myös aistittavissa, kuinka henkilön sisällä kasvava tunne korreloi sanojen rytmituksen kanssa. Listat

paheellisista asioista sekä ylimääräiset täytesanat listan kuvaannollisena jatkona konkretisoivat tekstissä Ulriikan kiihkoa: *tansseihin ja elokuviin ja kapakoihin ja - ja -* sekä *jollakin tavoin hän saa aina näkymään jotakin - jotakin - niin, niin*. Tällä tavoin näyttäytyy Ulriikan kokemusmaailman hahmo. Ulriikan tuomitessa Railin toiminnan, hän tulee samalla ironisoineeksi oman tulevaisuutensa: mielikuva Railin teoista on repliikin sanomisen hetkellä antiteesi Ulriikan omalle toiminnalle säädylisenä naisena. Ulriikan lanteissa eroottiseen kanssakäymiseen, hän alkaa toteuttamaan omaa ennustustaan.

Ulriikan pyrkimyksenä on ollut kitkeä Railista huonot taipumukset, *vaikka hänen olisi pakko kuristaa tyttö omin käsin*. Lausumassa heijastuu Ulriikan tekopyhyys ja naurettavuus, koska pian hän itse alkaa toimimaan libidonsa ajamana. Repliikkiä lausuttaessa vastaanottaja ei vielä tiedä, mihin näytelmä johtaa. Näytelmän alussa Ulriika on henkisesti ja fyysisesti joustamaton. Lopussa hänen muotonsa ja tekonsa ovat lähes täysin vastakkaisia. Tämä korostaa Ulriikan henkilössä tapahtuvaa muutosta. Repliikissä sana *kuristaa* viittaa primitiivisyydessään siihen, kuinka itselleen tuntemattomien tunteiden kanssa Ulriika on tekemisissä näytelmässä. Eroottisesti vihjailevan toiminnan todistaminen on Ulriikalle liikaa. Hän reaktionsa on konventioiden sanelema: seksuaalisuus tukahdutetaan vetoamalla siveyteen. Ulriikan puheeseen nousee useissa kohdissa vihjeitä henkilön sisäisistä prosesseista. Ulriikan sanoin:

Ulriika: Ja minä - niin Kristiina, kun katselen sinua, joskus epäilen myös itseäni. Vainuan itseäni, niinkuin koira nuuskii maata. Ehkä minussakin piilevät ituina kaikki ihmisen huonot vaistot. Kristiina, joskus, kun en saa unta, pelkään itseäni. (GTT, 227)

Ulriikan mielen prosesseja voi suhteuttaa puheen vaikuttavuuteen. Shoshana Felman tarkastelee ajatusta ”puhuvasta ruumiista” (*speaking body*). Tämän käsitteen sisällössä kristallisoituu vaikuttavan puheen kumouksellisuus. Felman viittaa Austinin radikaaliin löydökseen eli siihen kun *puheakti ei tiedä mitä se tekee*.⁵⁷ Puhuja ei puhuessaan välttämättä

⁵⁷ Now if the theory of the performance of the speaking body—of speech acts proper—lies in the realm of the performative, the theory of the scandal of this performance falls in the domain of psychoanalysis. The scandal consists in the fact that the act cannot know what it is doing, consciousness and knowledge (of language). The “unconscious” is the discovery, not only of the radical divorce or breach between act and knowledge, between constative and performative, but also (and in this lies the scandal of Austin’s ultimate discovery) of their undecidability and their constant interference. Freud discovers not simply that the act subverts knowledge, but also that it is precisely from the breach in knowledge (the break in the constative) that the act takes its performative power: it is the very knowledge that cannot know itself, that, in man, acts. (Felman 1980, 67)

tunnista puheensa ”voimaa”, joka vaikuttaa sekä puhujaan itseensä että sen vastaanottajaan. Lausumiin vuotaa aineksia puhuvan ruumiin ”tiedostamattomasta”, jolloin esimerkiksi sanoihin saattaa piiloutua heikkoja signaaleja ja aavistuksia tulevast. Kirjallisuudessa tosin ennakoinnit tulevast voidaan tulkita myös sisästekijän istutuksina tekstiin, tapana pohjustaa juonen etenemistä. Lisäksi näytelmä pyrkii kirjallisuuden lajina puristamaan tiiviiseen tilaan tunteita, reaktioita ja informaatiota. Ulriikan kohdalla ”tiedostamattomasta” nousevat signaalit merkityksellistyvät tapahtumien aikana: Ulriika alkaa toteuttaa torjutuimpia ajatuksiaan ja pelkojaan käytännössä tiedostaen sen johtavan tuhoutumiseen.

4.3 Teoksen maailman läpäisevät äänet: tunnistaminen ja parodia

Draaman vastaanottaja kiinnittää huomiota usein asioihin, jotka hän ”tunnistaa”. Tunnistaminen on taiteen kokemiseen liittyvä mielihyvää tuottava mekanismi. ”Tunnistaessaan” kokija alitajuisesti liittää teoksesta havaitsemansa asiat johonkin itselleen tuttuun ilmiöön tai tilanteeseen.⁵⁸ Tunnistaminen edellyttää vastaanottajalta teoksen sisältämän kulttuurisen diskurssin⁵⁹ tuntemusta tai ajatusta tällaisen diskurssin olemassaolosta. Jos diskurssia ilmentävä esitystapa on liioitteleva tai päällekkäyvä, kokija näkee sen stereotypiana tai parodiana.⁶⁰ Parodian käyttö voi yhteydestä riippuen olla tehokas keino saada kokija kiinnittämään huomiota juuri siihen diskursiiviseen esitystapaan, jota parodian avulla käsitellään. Stereotypian käyttö taideteoksessa typistää kuitenkin teoksen ilmaisua. Stereotypian käytöllä oletetaan, että kokija jakaa saman ajattelutavan kohteena olevasta aiheesta. Toistamalla tätä oletusta se muuttuu vähitellen todelliseksi ajattelutavaksi, johon esimerkiksi Judith Butler (1990) performatiivisuuden käsitteellä viittaa. Tällöin parodia ei enää toimi kriittisesti suhteessa jäljittelemäänsä kohteeseen, vaan auttaa kohdetta säilymään hengissä.

⁵⁸ Rita Felski (2008) on tutkinut tunnistamisen käsitettä. Felski tarkoittaa tunnistamisella sitä, miten lukija tunnistaa tekstistä itsensä.

⁵⁹ Ymmärrän *diskurssi -käsitteen* Michel Foucaultin määrittelyn kautta: Diskurssissa eri aikakausien puhetapa ja ideologia yhtyvät ymmärrykseksi todellisuudesta.

⁶⁰ Simon Dentith määrittelee parodiaa laajasti. Dentithin mukaan parodian kohteeksi voivat joutua myös epäkirjalliset diskurssit. Parodiaksi voi kutsua minkä tahansa kulttuurisen kohteen poleemista imitaatiota. Dentith painottaa poleemisuuden olevan kuitenkin parodiassa suhteellista, koska parodia voi olla pilkkaamisen lisäksi myös leikittelevää tai kevyttä. Poleemisuus voi Dentithin ajattelussa olla tekstissä sisällä tai kohdistua yhteiskuntaan ylipäänsä. (Dentith 2000, 6-11)

Performanssia voi käsitteenä määritellä myös tilanteeksi, jossa kulttuurisia normeja tehdään näkyviksi ja kiistetään. Tällöin esityksen konteksti on kulttuurin jäsenten yhteinen koodi ja sen sisältämä normisto, jota se käyttää tietoisesti hyväkseen luodakseen uusia esittämisen tapoja.⁶¹ Lukija tunnistaa Gabrielin melodramaattisen puhetavan konventioiden toistamiseksi ja osaa liittää sen osaksi kulttuurin jäsenten yhteistä koodia. Teoksessa melodramaattisen puheen hyödyntäminen parodisena, on *Gabriel tule takaisin!* -näytelmän ominaispiirre. Melodramaattinen puhe liittää näytelmän myös muihin teoksiin, joissa ylevää puhetta käytetään viettelemisen keinona. Teos on aina suhteessa muihin oman aikansa teoksiin sekä kirjalliseen historiaan⁶².

Näytelmässä Ulriika ja Kristiina hurmaantuvat ylevästä puheesta, mutta Raili tunnistaa puheen keinotekoiseksi. Raili on sijoitettu etäämmälle tapahtumien polttopisteestä. Hänen roolinsa on toimia välittäjänä tapahtumien ja vastaanottajan välillä. Raili on teoksessa usein asemoitu tarkkailijan rooliin. Raili jää myöskin ulkopuolelle Gabrielin huijauskuvion aiheuttamista farssimaisista episodeista. Heti näytelmän alussa parenteesi kuvaa Railin roolia tarkkailijana ja hänen etäisyyttään tapahtumiin:

Kristiina: Shh! (Jäykistyvät vastaanottoasentoon kumpikin (Kristiina ja Ulriika) vielä kohentaen asuaan.[..]Raili jää kylmäverisen uteliaana seuraamaan ovelta kohtausta) (GTT, 234)

Raili myös kommentoi teoksen tapahtumia ja puhetapaa vastaanottajalle. Railin rooli tapahtumien kommentoijana korostuu, koska näytelmän tärkeä elementti on ristiriitaa todellisuuden ja sen esittämisen välillä. Railin etäisyys tapahtumiin alleviivaa tätä ristiriitaa. Kristiinan ja Ulriikan kokemusmaailma eroaa jyrkästi Railin edustamasta ”uudesta” maailmasta. Tätä kuvaa Kristiinan ja Railin käymä dialogi Railin kapinallisuudesta, johon jo aiemmin olen tutkielmassani viitannut. Tilanne päättyy Kristiinan repliikkiin: ”Hyvää yötä Raili. Kai sinäkin menet jo nukkumaan. Äläkä lue niin paljon merkillistä. Pääsi räsittuu.” (GTT, 260)

Railin lukema kirja on tilanteessa aiemmin paljastunut *Yhteiskuntaopiksi* (GTT, 259). Raili kuvaa samassa dialogissa omaa rooliaan Angerien kodissa: *Tässä talossa minä olen lapsellinen, minä olen kehittymätön* (GTT, 259). Railin kiinnostus yhteiskunnallisuudesta

⁶¹ Tuija Pulkkinen suullinen tiedoksianto 15.08.2016

⁶² Kristevan (1993) esittämä sanan vertikaalinen status kuvaa tekstin suuntautuneisuutta kohti tekstin kirjoittamisen hetkellä samanaikaisesti syntyvää kirjallista perinnettä tai sitä edeltävää perinnettä.

ja ajankohtaisista asioista, näytetään vastakohtana niille totuuksille, joille Ulriika ja Kristiina ovat uskollisia.

Michel Foucault (1966) pohtii kirjallisuuden lajien muuntumista suhteessa eri aikakausien tiedolliseen ja ideologiseen kehitykseen. Foucault analysoi Don Quijote -romaanin vanhentuneen ajattelutavan parodiana, jossa päähenkilön vääristyneet tulkinnat maailmasta johtuvat hänen tottumuksestaan katsoa todellisuutta tiedollisen yhdenmukaisuuden näkökulmasta. Don Quijoten lukemien ritariromaanien maailmankatsomus on vieraantunut siitä todellisuudesta, jossa päähenkilö elää. Vanhaan tiedolliseen intressiin pohjautuva kirjallisuus ei kyennyt kuvaamaan samanlaisella herkkyydellä ja tarkkuudella uuteen tiedolliseen ajatteluun pohjautuvaa maailmaa.

Palataan vielä siihen, miten Ulriika ja Kristiina suhtautuvat vakavasti Gabrielin melodramaattiseen puheeseen. Vaikka Gabrielin viettelevä puhe on liioittelevaa ja tältä kannalta parodista, on Ulriikan ja Kristiinan hurmioituminen tästä liioittelusta vakavaa. Tässä korostuu teoksen tragikoominen pohjavire. Valheesta lumoutuminen on näytelmässä ylipäänsä tehty tragikoomiseksi – sydämettömäksi ja hupsuksi samaan aikaan. Näytelmän vastaanottaja ymmärtää, että Ulriika maalatessaan mentaalista maisemaansa tuottaa tarkoituksellisesti omaa mielikuvaansa tukevaa puhetta. Samalla Ulriika järjestää todellisuutta itselleen ymmärrettäväksi. Ulriikan käsitys ihmisten välisestä romantiikasta on vieraantunut todellisuudesta, koska hänen kokemuksensa romanssista ovat olemattomat. Tällöin Ulriikan käsitys myös rakkauden kielestä on omaksuttu lainaten. Ulriikan lankeaminen puheen pauloihin vahvistaa parodian luonnetta. Tässä teos myös muistuttaa suhteestaan aikaisempiin viettelytarinoihin: Viattomien naisten houkuttelu viettiensä lumoihin on tarina, joka on jo kerrottu. Ulriikan tarina on ikään kuin kirjoitettu jo ennen kuin hän varsinaisesti ehtii elää sen. Ulriikan lankeemus muuttuu näin ennakoitavaksi ja tragikoomiseksi.

Kun naiset suhtautuvat Gabrielin konventionaaliseen puheeseen vakavasti, havaitsee vastaanottaja sen helposti. Seuraavassa sitaatissa vastaanottaja tehdään viimeistään tietoiseksi Gabrielin melodramaattisen puhettavan parodisuudesta.

Gabriel: Uuve, käsi sydämelle, sinä tiedät, sinä olet katsonut minua sieluni pohjaan asti, niinkuin ei koskaan kukaan nainen ennen sinua. Siksi tiedät, että on totta, kun vannon, rakkautemme niimeen vannon, että raha ei ole koskaan merkinnyt minulle mitään, pieni Uuve! Vain sinä merkitset minulle jotakin. (*Ulriikan herpaannuttua käyttää tilaisuutta ja kiertää käsivartensa hänen ympärilleen. Yhä intohimoisemmin.*) Vaikka sinä olisit köyhä, pieni kerjäläistytö, niin rakastaisin sinua vain siksi, että sinä olet sinä. Tekisin työtä, ponnistelin, kantaisin sinut käsilläni läpi elämän! (*Suutelee väkisin, mutta Ulriika tempautuu irti.*)

Ulriika: Ei, Gabriel, et saa! Kiusaat minua!

Gabriel: Raha, raha, mitä raha merkitsee rakkauden rinnalla.

Ulriika: (*säpsähtäen*) Se on totta. Mitä raha merkitsee rakkauden rinnalla.

Gabriel: Jo rahasta puhuminen inhottaa minua. Siksi aion siitä tehtaastakin puhua vasta joskus toiste, vasta huomenna. (GTT, 266)

Gabrielin ensimmäisessä repliikissä on läsnä koko viettelyn keinojen repertoaari: sitouttamiseen tähtäävä lausuma vanna, mielikuva köyhyydestä ja työnteosta sekoittuen raamatulliseen intertekstiin (*kantaa käsillään*) sekä fyysinen kosketus. Näiden keinojen rinnalla puheessa kulkee rahan motiivi. Ihastuksen tunteiden kuvaus sekoittuu Gabrielin repliikissä hyödykkeisiin, joita hän voisi rahalla hankkia.

Ulriika ei kiinnitä dialogissa huomiota tähän romanttista puhetta näivettävään motiiviin, vaan suhtautuu latteaan ilmaukseen *mitä raha merkitsee rakkauden rinnalla*, heräten kuin uuteen totuuteen. Teoksessa on julkilausuttu Ulriikan suhde *perintöön* hänen tunteitaan kahlitsevana asiana, jolloin repliikin yllättyneisyys voidaan tulkita aidoksi havahtumiseksi. Toisaalta tulkinta Ulriikan aidosta havahtumisesta toimii osana parodiaa.

Raha toistuu sanana dialogissa monta kertaa. Gabriel pyrkii mainitsemaan rahan mahdollisimman usein, jotta naiset pysyisivät tietoisina sen merkityksestä ja Gabrielin suunnitelmista. Gabrielin huomattaessa naisten vaipuvan romanttisen puheen aiheuttamaan toive-tilaan yhteisen tulevaisuuden ihanuudesta, pyrkii hän jälleen muistuttamaan heitä rakkauden ehdollisuudesta esimerkiksi viittaamalla kauppoihin. Rahan motiivi toistuu Gabrielin puheessa, mutta teoksessa toistuu seksuaalisen heräämisen motiivi.

Näytelmän kirjoittamisajankohta, jatkosodan päättymisen, on ollut suomalaisessa kulttuurissa voimakasta tiedon ja ideologioiden uudelleenjärjestymisen aikaa. Tekstin tapahtumien ajankohtaa on näytelmässä kuvattu pienin vihjein: Kristiinan kertoessa ensimmäistä kertaa Ulriikalle Gabrielista hän mainitsee miehellä olevan tehdas *luovutetulla alueella* (GTT, 231). Gabriel puhuu *jälleenrakennuksen* (GTT, 263) ja *kuohuntakauden* (GTT, 263) suomista mahdollisuuksista. Sodan teemat sinänsä on häivytetty teoksessa

taka-alalle.⁶³ Kuitenkin näytelmän kriittinen jännite seksuaalisten halujen ja niiden tukahduttamisen välillä viittaa sota-ajan todellisuuteen: nuorten miesten rintamalla pitkään vietetty aika ja pakkautunut eroottinen energia, rintamalta paluu ja naisten siveellisyyden haltuunotto ovat osa tätä latausta. Seksuaalisuutta esitetään teoksessa sekä repliikkien että parenteesien tasolla: Repliikki sisältää sanat, joilla henkilö sanallistaa seksuaalisuutta ja seksiä tai ilmentää seksuaalisia tunteitaan. Parenteesi taas kuvaa konkreettisia tekoja ja toimintoja, joihin seksuaaliset tunteet henkilöä ajavat. Farssin lajityyppi mahdollista seksuaalisuuden ja erotiikan karkean käsittelyn näytelmässä: koomisuus suojelee näytelmää aikakauden normeilta. Gabriel hyödyntää myös seksuaalisuuden esillenostamista rahan motiivin tavoin: halujen korostus kuljettaa naiset ajattelemaan heidän ruumistaan ja sulkemaan silmänsä tapahtuvalta huijaukselta⁶⁴. Railin Ulriikalle osoittamin sanoin, *tädin ajatukset liikkuvat vain parittelun ympärillä* (GTT, 229).

Näytelmän suhde seksuaalisuuteen on monimuotoinen. Seksuaalisuuden kontrollia pidetään yllä sekä kehon että puheen tasolla. Ulriika pyrkii torjumaan Gabrielin viettelyyritykset viimeiseen saakka pyytäen Gabrielia lopettamaan aiheesta puhumisen sekä työntäen häntä fyysisesti pois luotaan. Ulriikan mielestä seksuaaliaktiin lankeaminen on siveetöntä ja tuomittavaa. Tämä ajatus heijastaa aikakauden normeja, joissa avioliitto on ainoa paikka harjoittaa seksuaalisuutta. Ulriikalle aikakauden normit hahmottuvat yhteisön ”tuomitsevana äänenä”. Vaikka Ulriika päätyykin vuoteeseen Gabrielin kanssa, hänen puheestaan kontrolli ja häpeä eivät katoa. Seksuaaliseen kanssakäymiseen viitataan kiertoilmaisulla:

Ulriika: Olethan sinä aina hyvä minulle Gabriel? Gabriel: Totta vie. Epäiletkö?

Ulriika: Ei, ei, ei, en minä epäile. Mutta sinä olet niin kokenut. Sinä olet niin viisas. Ehkä en osaa olla juuri sellainen kuin haluat. Mutta opeta sinä minua, opetathan!

Gabriel: Olenhan minä jo opettanut, etkö muista, pikku tiikeri!

Ulriika: Hyi, Gabriel, taas sinä saat minut punastumaan.

Gabriel: Ja nopeasti sinä opit, vanha veitikka! (GTT, 279)

Tilanteessa näytelmän vastaanottajaa muistutetaan Ulriikan ja Gabrielin viettämästä yöstä. Ulriika kuvaa epävarmuuttaan kokemattomana rakastajana ja pyytää kokenutta Gabrielia *opettamaan häntä*. Vastaanottajalle viestitään seksin intensiteetistä. Gabriel

⁶³ Sota-aikana romanssi-huijaukset olivat tyypillisiä, koska suurin osa miehistä oli rintamalla.

⁶⁴ Michel Foucault (1976) esittää tutkimuksessaan seksuaalisuuden historiasta ajatuksen, jossa ruumiin halujen kontrolloimiseen ei tarvita instituutioden valvontaa, vaan ihmiset hoitavat valvonnan itse. Seksuaalisuutta ei pyritäkään piilottamaan, vaan sen jatkuva esilletuominen julkisesti saa ihmiset tarkkailemaan omaa käytöstään. Tätä paradoksia Foucault kutsuu repressiohypoteesiksi (Foucault 1976, 21-34.)

imartelea Ulriikaa ja kutsuu häntä *tiikeriksi*. Ilmaisuu välittyy lukijalle ironisena, joka tuottaa tilanteeseen keveyttä: Ulriika ja Gabriel laskevat leikkiä, jonka äärellä he ovat tasavertaisina. *Tiikeri* ei ehkä todellisuudessa vastaa Ulriikan seksuaalista kyvykkyyttä ja tämän Ulriikakin ymmärtää. Seuraavan repliikin seksuaalinen epiteetti sisältää taas toisenlaisen rekisterin: *Vanha veitikka* on epäilemättä kaksimielisesti flirttaileva, mutta suhteessa *tiikeriin* täysin epäeroottinen ilmaisu. Vaikka seksuaalinen halu on jatkuvasti läsnä teoksessa, sekä sanoissa että teoissa, on puhe seksistä estynyt:

Gabriel: Etkö ole kuvitellut, miten ihanaa olisi omistaa kaukana luonnon helmassa, terveellisessä ympäristössä, iso, kaunis maatila, jossa me kaksi asuisimme, sinä ja minä, vain me kaksi - ja ehkä - joskus myöhemmin meidän lapsemme.

Kristiina: Meidän lapsemme! Voi, Gabriel, minua niin hävettää. Ja samalla olen niin onnellinen. (GTT, 244)

Vaikka Gabriel sekoittaa viittauksen *meidän lapsiimme* osaksi idyllimäistä haavekuvaansa, saa se silti Kristiinan tuntemaan häpeää. Teoksessa esiintyvä seksuaalisuus ja seksi ovat käsittelytavaltaan aikaansa nähden rohkeahkoja. Vaikka Ulriikan lankeemus koituukin hänen ”tuhokseen”, voidaan sitä ajatella myös ruumiillisen vapautumisen ja tätä kautta oman itseyden löytämisen aikaansaavana voimana. Teoksen viimeisessä kohauksessa Ulriikan haparoidessa lattialla hän on viimein kosketuksissa omiin tunteisiinsa. Gabrielin antama sormus on merkki pahasta liitosta, jonka Ulriika on tehnyt, mutta henkilökohtaisesti se on merkinnyt hänelle paljon. Tämä lienee syy hänen haluunsa säilyttää sormus kuolemaansa asti. Identiteetin löytäminen seksuaalisen vapautumisen kautta, on moderni lähestymistapa.

Ulriika luo itselleen maailmoja, kuvitelmia ja tunteita, jotka syttyvät asioiden ääneen sanomisen ja selittämisen avulla. Selittäminen on myös yksi Austinin kategorioista. Tämä kategoria pakenee konkreettista muotoa ja tarkkaa määrittelyä. Felman kuvaa tämän kategorian puheaktien olevan niin sanottuja diskursiivisia vahvistamisia tai selvennyksiä. (Felman 1980, 9) Austinin mukaan kategoriaan hahmottuvat seuraavat teot kuten vahvistaminen, kuvaaminen, kieltäminen, väittäminen ja perusteleminen. Selittämisen vaikuttavuus toimii teoksessa välittäen lukijalle kokemuksen siitä, kuinka olennaisessa roolissa puhuminen on. Henkilöt selittävät *Gabriel tule takaisin!* -näytelmässä itseään ja toisiaan, mutta kuka selittää henkilöitä?

Näytelmätekstissä repliikeillä pyritään henkilön ajatuksen todelliseen jäljittelyyn, joka taas mahdollistaa henkilöiden mentaalisen tilan välittömän esittämisen. Koska näytelmäteksti on usein tarkoitettu fyysistettäväksi näyttämölle, on tekstin lähökohta jo itsessään mimeettinen⁶⁵; näytelmäteksti tarjoaa lukijalle näkyä henkilöiden sisäisestä ja ulkoisesta todellisuudesta pyrkien luonnollisuuteen ja luotettavuuteen. Kysymys teoksen ”luotettavuudesta” on näytelmätekstin kohdalla pikemminkin temaattinen kuin yksittäisiä henkilöitä koskeva.

Parenteeseja ja näyttämöohjeita ei voi ongelmitta ajatella todellista puhetta imitoivien repliikkien kuvailevina pareina.⁶⁶ Parenteeseissa välittyvät henkilöiden mentaalisten reaktioiden vaikutus fyysiseen toimintaan sekä tämän toiminnan konkreettinen kuvaus. Parenteesin ja repliikin välinen jännite on samanlainen kuin teoksen henkilön ja kertojan subjektuuden välinen jännite kertovassa tekstissä. Parenteesi on yritys henkilön toiminnan mimeettiseen kuvaamiseen, jonka näyttelijä tai lukija joka tapauksessa tulkitsee oman kokemusmaailmansa lävitse. Kiinnostavaa on se, kenen ääni parenteesissa kuuluu, kuka on parenteesin puhuja ja mikä on parenteesin puhujan suhde repliikin merkittyyyn puhujaan. Nämä kysymykset muuttuvat äärimmäisen kiinnostaviksi silloin, kun parenteesista on luettavissa muutakin kuin neutraalia kuvausta näytelmän henkilöistä. Mistä positiosta käsin parenteesin puhuja sanoittaa henkilön toimintaa? Seuraavassa esimerkissä näkyy parenteesiin upotettu, epäsuora tulkinta henkilön mielenliikkeistä:

Ulriika: [...] (Viskaa ompeluksen takaisin, kuin tahtoen paiskata sen sisaren silmille, vaikka kasvatus estää tekemästä sellaista) (GTT, 224)

Parenteesin tulkinta henkilön toiminnan taustasta heijastelee sisäistekijän yritystä antaa lukijalle enemmän informaatiota henkilöistä kuin parenteesin suoma ala sallisi. Tämä kuitenkin vahvistaa käsitystä parenteesien yhtäläisestä asemasta näytelmätekstin kompositiossa dialogin kanssa. Parenteesi ja repliikki pyrkivät siis toimimaan vuorovaikutussuhteessa rakentaen teoksen fiktiivisen maailman: henkilöiden puheen, motiivit, teot sekä ne olosuhteet, joissa näytelmä tapahtuu. Draamassa ei ole suoraa yhteyttä kirjailijan ääneen,

⁶⁵ Mimesiksen analyysissa on ymmärrettävä käsitteen merkityskentän laajuus ja monipuolisuus. Aristoteleen kirjoituksissa mimesis tarkoittaa tilanteesta riippuen niin ilmaisemista, representaatiota, kuvaamista, esittämistä, jäljittelyä, matkimista kuin jopa uskottelua tai huijaamista. Kirjallisuudessa, etenkin narratologiassa, puhutaan mimesiksen rinnalla diegesiksen käsitteestä. Pähkinänkuoressa mimesis on yritystä jäljitellä kohdetta suoraan, kun taas diegesis on kohteensa epäsuoraa esittämistä (esim. epäsuora kerronta).

⁶⁶ Vrt. Mimesis ja diegesis

koska kertoisuus on jaettu henkilöille tekstin todellisuuden eteenpäin kuljettamiseksi.⁶⁷ Kirjailijan ääntä voi myöskään jäljittää yksittäisten repliikkien avulla: näytelmä on kokonaisuus ja kirjailijan ääni kuuluu rakenteessa⁶⁸.

Satu Rasila ja Heini Junkkaala määrittelevät parenteesin olemusta uudessa draamassa eri tavoin. He toteavat, että perinteisesti on ajateltu, etteivät parenteesit ole kirjallisuutta dialogin rinnalla, mutta todellisuudessa parenteesien rooli näytelmäkirjallisuudessa vaihtelee huomattavasti. Heidän mukaansa uuden draaman parenteseista voi lukea selvemmin kirjailijan käsialaa tai näytelmän keskeisiä teemoja. Jos lukija havaitsee parenteesissa outouden tai virheen, on se todennäköisesti lukuohje vastaanottajalle (Junkkaala & Rasila, 6).⁶⁹

Pohditaan vielä huomautusta, jossa *kirjailijan ääni kuuluu näytelmän rakenteessa*. Mihin seikkoihin *kirjailijan ääni* näytelmän rakenteessa sitoutuu? Wayne Boothin artikuloimaa sisäistekijyyttä voidaan Seymour Chatmanin (1978) mukaan tutkia siten, minkälaista maailmankuvaa (kertova) teos välittää. Ja myös toisin päin: arvot ja asenteet teoksen kompositiossa ovat merkkejä sisäistekijän läsnäolosta. (Chatman 1978, 147-148.) Näytelmän rakenne paljastaa lukijalle sekä dramaturgisesti että ”kerronnallisten” elementtien kautta sen, mihin sisäistekijä haluaa lukijan kiinnittävän erityisesti huomiota. Rasila ja Junkkaala pohtivat tekstissään myös näytelmän dialogia temaattisten merkitysten välittäjänä. Heidän ajattelussaan puhe on se asia, joka näytelmässä luo henkilön. Puhe on näytelmässä strategia, jolla henkilöt hukkuttavat ja peittävät todelliset tunteensa ja aikeensa paljastaen samalla itsestään ja tekstin välittämästä maailmasta asioita lukijalle. (Junkkaala & Rasila, 5.)

Gabriel tule takaisin! -näytelmän kirjoittamisajankohdan ihmiskuva kirjoittautuu teokseen sisälle myös parenteseissa, henkilöiden mielenliikkeitä sanallistavana äänenä. Yhteiskunnan ”puhe” vaikuttaa sekä henkilöiden toimintaan teoksessa, että vastaanottajan kokonaistulkintaan näytelmästä. ”Kasvatus” (GTT, 224) estää Ulriikaa toimimasta impulsiivisesti tilanteessa, jossa hänen vihansa ja vaistonsa nousevat pintaan. Sisäistekijän

⁶⁷ Ks. Saisio 2003

⁶⁸ Saisio, suullinen tiedoksianto viitattu 15.08.2016

⁶⁹ Parenteesit voivat olla runollisia, hauskoja tai jopa ristiriitaisia suhteessa dialogiin. Jälkimmäinen on yleensä olennainen avain (Junkkaala & Rasila, 6).

ääni ohjaa luentaa kohti ”tiedostamattoman” aluetta, josta Ulriikan muutos ja vapautuminen lopulta kumpuavat. Yhteiskunnan normien ja vaistojen välillä on ristiriita, johon teoksen ihmiskuva ottaa kantaa.

5 Lopuksi

Farssi ei luo realistisia tai psykologisesti uskottavia henkilöitä. Sen sijaan farssi tuo näytämölle eksentrisiä henkilöitä, kärjistettyjä luonteenpiirteitä ja karikatyyreja. Henkilöt ovat olemassa vain nykyisyydessä: heillä ei ole historiaa eikä tulevaisuutta. He eivät kuulu mihinkään, eikä heillä ole elämässä suurempia tavoitteita.

Farssihenkilö on staattinen, ja sellaisenaan tuomittu ajattomuuteen. Farssihenkilön epädynaamisuus ja taustattomuus alleviivaavat lajityypin filosofista puolta: ihminen on raadollisen todellisuuden vanki. Hänen juhlavat pyrkimyksensä valuvat hukkaan, eikä siitä seuraa mitään erityistä. Gabriel on tyyppinen farssihenkilö. Hän elää irrallisena, eikä hänen taustastaan kerrota mitään:

Gabriel kuvaa Railille oletettua ”todellista” elämäänsä, jossa railakas juhlinta ja rahan hankkiminen vuorottelevat. Hän *elää leveästi* ryypäten, pelaten, vietellen ja haaveillen loistokkuuden tuomista etuoikeuksista:

Raili: Ottaisit mukaasi - minne?

Gabriel: Ulos elämään, avaraan elämään. Miksi sinä tänne hautaisit kykysi? Kuvittele, hienoja hotelleja, samppanjaa, tanssia, pukuja. Antaisimme yhdessä rahojen luistaa!

Raili: Ahaa, sinä yrität siitä päästä.

Gabriel: Oikeastaan, kun ajattelen, niin minulla pitäisi olla joku, joka vähän huolehtisi minusta, kun ryypään ja pelaan. Joku, joka valvoisi, etten pane kaikkea menemään samalla kertaa. (GTT, 270)

Gabrielin puhe on performatiivien näkökulmasta *epäonnistunutta*: vastaanottajaan vaikuttavat ilmaisut lausutaan imitoiden, huolimattomasti, valehdellen ja ilmeinen päämäärä mielessä. Gabrielin tavoite ei myöskään onnistu: hän ei saa vaivalla hankkimiaan rahoja haltuunsa. Shakespearen näytelmässä *Loppu hyvin, kaikki hyvin* (1693) jalosukuinen mies Lafew lausuu: “Fare you well, my lord; and believe this of me, there can be no kernel in this light nut; the soul of this man is his clothes.” (Shakespeare 1623/2005, 16)

Gabrielin olemus on teoksessa yhtä häilyvä kuin rooliasun virkaa toimittava puku hänen päällään. Ottamalla käyttöönsä vieraat vaatteet ja sanat, samalla haaveillen shamppanjasta ja hienoista hotelleista, Gabriel näyttäytyy tragikoomisena, epäonnistuneena dandyna. Kuitenkin ihminen, joka naamioituu, on aina koominen (Bergson, 1900/2000, 34).

Lisäksi Gabriel edustaa huijarin tyyppiä: huijauksen välineenä toimii viettely. Viettely saa Kristiinassa ja Ulriikassa aikaan tragikoomisia sävyjä. Se tekee heistä sekä säälittäviä että naurettavia. Vaikka viettelyn seuraukset voisivatkin olla traagisia, on viettelijä aina itse koominen (Hardwick 1974, 185). Toisin kuin Don Juan, joka nauttii viettelystä, viettelevistä sanoista ja naisten hurmaantumisesta, Gabriel ei saa näistä itselleen tyydytystä – se on jossakin toisaalla, kaukana viettelyn aktuaalisesta tilanteesta. Tunteellisten sanojen naisissa aiheuttama odotushorisontti jää aina täyttymättä: ”kevyessä pähkinässä ei ole ydintä”, ei edes viettelyn tapahtumahetkellä. ”Tuollaista romanttista pötyä” (GTT, 263), Gabriel sanoo kuvatessaan haavemaailmaa, jonka hän on Kristiinan eteen sanoilla luonut.

Gabriel ei silti itsekään ole immuuni sanojen vaikuttavuudelle. Haavekuvat rahan tuomasta korkean statuksen elämästä vaikuttavat Gabrieliin samalla tavalla kuin toiveet avioliitosta vaikuttavat Kristiinaan ja Ulriikaan. Gabriel tuottaa myös itselleen mielikuvia, joihin eläytyminen saa hänet jatkamaan huijarin ammattia. Gabriel käyttää huijarin naamioita ja rooleja valikoidusti tilanteen mukaan riippuen siitä, minkälaista vastaanottoa tai vaikutusta hän tilanteessa tavoittelee. Tämä hajanaisuus hahmottuu paljastamisen ja peittämisen ristiriidasta. Kollaasimaisuutta tukee Gabrielista välittyvä liikkeen tuntu. Gabriel on koko ajan matkalla. Jo alussa hän kertoo, ettei voi viipyä pitkään. Hänen ajatuskulkunsa on selvä: kun rahat irtoavat, hän lähtee välittömästi pakosalle. Gabrielin oleminen on jatkuvaa liikettä – rahojen hankkimista, pakenemista ja rahojen tuhlaamista. Näiden tekojen toistuva sarja on lopulta se, mikä Gabrielin henkilöä parhaiten määrittää.

Farssissa kärjistettyjen henkilötyyppien vastakohdaksi asettuu yleensä tavallinen henkilö, joka sattuman kautta on joutunut tapahtumaketjuun osalliseksi. Raili on ainoa näytelmän henkilöistä, jolla on konreettinen tulevaisuuden visio: hän haluaa lähteä opiskelemaan ja jättää Angerien kodin taakseen. Raili jää ulkopuoliseksi näytelmän synkistä farsisiepisodeista, joissa nöyryytys ja melodramaattinen puhe vuorottelevat. Kun Raili oivaltaa Gabrielin juonittelun, tarjoutuu hänelle yllättäen mahdollisuus toteuttaa haaveensa. Hän sotkeutuu sattumalta juonikuvioon, jossa tilaisuus tekee hänestäkin huijarin:

Raili: Oh, sinua sikaa

Gabriel: Usko pois, pieni sikamaisuus silloin tällöin virkistää aivan ihmeesti.

Raili: Kohta kai sinä tarjoat minulle avioliittoa. Kiitos vain!

Gabriel: Miksi ei? Mutta rajansa kaikella. Myöhemmin voisin järjestää sinulle mainioita suhteita. Pahas, joskus minua on harmittanut, etten tällä ulkomuodolla ole nainen. Vanhat herrat ovat vielä

herkempiä. Heidät puijaa likka, kuin likka. Vähän vilauttamalla veitikkaansa. Meistä tulisi oivalinen pari, kun pelaisimme samaan pussiin.

Raili: Ja pussi olisi minulla, niinkö? (GTT, 271)

Sitaatti on näytelmän loppupuolelta ja Railin sanat ennakoivat tulevaa. Repliikki, *ja pussi olisi minulla* viestittää Railin aikeesta toteuttaa oma huijauksensa. Railin huijauksessa tulevat näkyviksi monet huijarikomedian lajiin kytkeytyvät seikat: kaksoishuijaus, sarjallinen inferenssi⁷⁰ ja ”virittämäänsä ansaan lankeavan huijarin” -motiivi. Edellä mainitut seikat paljastuvat ja kietoutuvat toisiinsa edustavimmin näytelmän lopussa, jossa Gabrielille tulee kiire paeta Railin kirjeen lukemisen jälkeen. Railin huijaus jättää myös Gabrielin hämmennyksen tilaan. Rahojen menettämisen lisäksi Gabrielin toinenkin tavoite epäonnistuu: hän ei saa Railista edes matkatoveria itselleen. Gabrielin tavoitteet hajoavat ilmaan kuin naisille luodut idylliset haavekuvat. Ulriikaa mukaillen: ”Sanoja, sanoja vain.” (GTT, 233)

Tutkielmassani olen pohtinut monista näkökulmista vaikuttavaa puhetta Mika Waltarin näytelmässä *Gabriel tule takaisin!* (1945), sekä sitä, mitä seurauksia vaikuttavalla puheella on. Gabrielin esittämät lausumat vaikuttavat näytelmän naisiin sekä heidän psyykeen ja toimintaansa eri tavoin. Gabrielin käyttämä melodramaattinen puhetapa suhteutuu *Don Juan* –näytelmän viettelevään puheeseen. Vaikuttava puhe saa naisissa aikaan konventionaalista käytöksen toistamista sekä ennakoituja/oletettuja reaktiota. Naiset reagoivat Gabrielin viettelyyn ja käyttivät erilaisia keinoja muuntautuakseen Gabrielin halun mukaiseksi. Gabriel sitouttaa naiset suunnitelmiinsa sekä puheella että teoilla. Naisten uudelleen nimeäminen on yksi keino, jota Gabriel käyttää sitouttamiseen.

Ulriikan vakava lumoutuminen Gabrielista on yksi näytelmän tärkeimmistä teemoista. Ulriika tekee Gabrielin vaikuttavan puheen kanssa ”fiktiivisen sopimuksen”, jonka nojalla hän antautuu toimimaan valhetodellisuudessa. Teoksessa mielikuvien sanottamisen avulla korostuu kielen ja kokemusten välinen etäisyys.

⁷⁰ Sarjallinen inferenssi tulee komediassa näkyväksi, kun tilanne kuuluu selkeästi kahteen rinnakkaiseen juonivyyhtiin. Esim. väärinkäsitys on usein tällainen tilanne. (Bergson 1900/2000, 70-75)

”Esittäminen” ja ”esiintyminen” läpäisevät koko näytelmän. Lukija oivaltaa nopeasti Gabrielin esiintyvän ja teeskentelevän. Näytelmätekstissä tapahtuva esitys on myös metafiktiivisyyttä. Toisaalta teksti osoittaa Gabrielin esityksen olevan vain yksi useiden samankaltaisten joukossa, ikään kuin yksi ”hetki jatkumossa” - ainoastaan huijattavat naiset vaihtuvat.

Gabriel tule takaisin! on ennen kaikkea näytelmä lupauksista: lupausten tekemisen- ja rikkomisen vaikutuksista naisiin, lupausten tekemisen prosesseista ja vahvistamisesta. Näytelmä rakentuu onnistumisen ja epäonnistumisen väliselle jännitteelle. Juonen eteneminen suhteutuu myös näytelmän ulkopuolelta tuleviin viesteihin.

Teoksessa kiinnostavaksi kysymykseksi nousee, kenen ääni teoksessa kaikuu ja missä suhteessa teoksen rakenteelliset elementit, repliikit ja parenteesit, ovat toisiinsa. Myös sukupuolinen ja seksuaalinen käytös, sekä niiden sanallinen määrittely tekstissä paljastavat näytelmän yhteiskunnallisen maailman ja jotakin merkittävää ajan ideologioista. Puhe ja ruumiin kontrolli (ja siitä poikkeaminen) heijastavat valtasuhteita, joita tekstissä tuotetaan puheessa. Henkilöiden konkeettiset teot ja näytelmän tila palautuvat toiminnalla luotujen valta-asetelmien ja roolien näyttämiseen.

Tutkielmassani vaikuttavan puheen tarkastelu farssin ja tragikomedian lajikehyksessä toimi hyvin. Onnistuin tulkitsemaan näytelmää myös J. L. Austinin ajattelusta inspiroituneena. Kielenkäyttötilanteiden kokonaisvaltaista vaikuttavuutta kaunokirjallisuudessa olisi kiehtovaa pohtia lisää. Tulevaisuudessa voisi lisäksi kartoittaa suomalaisen näytelmäkirjallisuuden vaikuttavuutta ja siinä hahmottuvia kielellisiä valta-asetelmia. Teoksen teemoista inspiroituneena mielessäni pyörii uusia tutkimuksellisia alkuja.

Tutkielmani tullessa päätökseen, jäljellä on enää joitakin kysymyksiä: Jos sinun täytyisi valita, kokisitko mieluummin suuren, elämää mullistavan, vaikuttumisen epämoraaalisin keinoin, vai olisitko kokematta vaikuttumista ollenkaan? Olisitko valmis pettämään itsesi ja omat arvosi kokeaksesi jotakin ainutlaatuista edes kerran?

Onko kokemus aidompi kokemisen hetkellä, vaikka tilanteen ”onnistuneisuuden ehdot” eivät täytyisikään? Jos saisit kuulla totuuden kaikista elämän mysteereistä, silläkin ehdolla, että totuus olisi pettymys, ottaisitko riskin ja kuulisit? Mitä jos totuuden kuulemisen

jälkeen kantaisit totuuden tuomaa vastuuta mukanaasi koko elämäsi ajan, etkä voisi enää valita kuvittelua, ottaisitko silti riskin ja kuulisit?

LÄHTEET

KOHDEKIRJALLISUUS

WALTARI, MIKA 1945/1999: *Gabriel tule takaisin!* Teoksessa *Mika Waltarin näytelmät*. WSOY. Porvoo/Helsinki/Juva.

MUU KAUNOKIRJALLISUUS

MOLIERE 1665/1959: *Don Juan*. WSOY. Porvoo.

NASO, OVIDIUS PUBLIUS 2000: *Metamorphoses selectae. Valikoima metamorfooseja*. Suom. Päivö ja Teivas Oksala. Toim. Teivas Oksala. Artipictura Oy. Espoo.

SHAKESPEARE, WILLIAM 1623/2005: *All's well that ends well*. Signet. New York.

WALTARI, MIKA 1943: *Fine van Brooklyn*. WSOY. Helsinki.

WALTARI, MIKA 1946/1999: *Rakas lurjus*. Teoksessa *Mika Waltarin näytelmät*. WSOY. Porvoo/Helsinki/Juva.

WALTARI, MIKA 1947/1999: *Noita palaa elämään*. Teoksessa *Mika Waltarin näytelmät*. WSOY. Porvoo/Helsinki/Juva.

WALTARI, MIKA 1947/1999: *Omena putoaa*. Teoksessa *Mika Waltarin näytelmät*. WSOY. Porvoo/Helsinki/Juva.

WALTARI, MIKA 1948/1999: *Kutsumaton (vieras)*. Teoksessa *Mika Waltarin näytelmät*. WSOY. Porvoo/Helsinki/Juva.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

ALHANEN, KAI 2007: *Käytännöt ja ajattelu Foucault'n filosofiassa*. Gaudeamus. Helsinki.

AMEEL, LIEVEN 2013: *Moved by the city - experiences of Helsinki in finnish prose fiction 1889–1941*. Unigrafia. Helsinki.

AUERBACH, ERIC 1992: *Mimesis. Todellisuuden kuvaus länsimaisessa kaunokirjallisuudessa* [1953] (Oili Suominen, suom.). SKS. Helsinki.

AUSTIN, J. L 1962: *How to do things with words*. Oxford university press. Oxford Toronto.

AUSTIN, J. L. 1962/2016: *Näin tehdään sanoilla*. Suom. Risto Koskensilta. Niin&Näin. Tampere.

AUSTIN, J. L 1961: *Philosophical papers*. Oxford University press. Oxford.

BAHTIN, MIHAIL 1975/1979: *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Kustannusliike Progress. Neuvostoliitto.

BALME, CHRISTOPHER B 2008: *The Cambridge Introduction to Theatre studies*. Cambridge University press. Cambridge.

BENTLEY, ERIC 1964/1991: *The life of drama*. Applause theatre and cinema books. New York.

BERGSON, HENRI 1900/2000: *Nauru – Tutkimus komiikan merkityksestä*. Lokikirjat. Helsinki.

BERMEL, ALBERT 1990: *Farce – A History from Aristophanes to Woody Allen*. The Southern Illinois University Press. Illinois.

- BOOTH, WAYNE C. 1961: *Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press. Chicago.
- BUTLER, JUDITH 1990/2006: *Hankala sukupuoli*. Gaudeamus. Helsinki.
- CARLSON, MARVIN 1996/2004: *Esitys ja performanssi: Kriittinen johdatus*. Like. Helsinki.
- CHATMAN, SEYMOR 1978: *Story and discourse – Narrative structure in Fiction and Film*. Cornell University Press. Ithaca & London.
- DENTITH, SIMON 2000: *Parody*. Routledge. Lontoo ja New York.
- FELMAN, SHOSHANA 2003: *The Scandal of the speaking body: Don Juan with J.L Austin, or seduction in two languages*. Stanford University Press. Stanford. California.
- FELSKI, RITA 2008: *Uses of literature*. Blackwell Publishing. Oxford.
- FISH, STANLEY 1980: *Is there a text in this class?* Harvard university press. Boston.
- FOUCAULT, MICHEL 1982: *The Subject and power*. University of Chicago Press. Chicago.
- FOUCAULT, MICHEL 1976-1984/2010: *Seksuaalisuuden historia*. Suom. Kaisa Sivenius. Gaudeamus Helsinki.
- FOUCAULT, MICHEL 1966/1970: *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Patheon books. New York.
- FOUCAULT, MICHEL 1975/1980: *Tarkkailla ja rangaista*. Suom. Eevi Nivanka. Otava. Helsinki.
- FOUCAULT, MICHEL 1969/2010: *Tiedon arkeologia*. Suom. Tapani Kilpeläinen 2003. Alkuteos L'archéologie du savoir. Vastapaino. Tampere.

GOFFMAN, ERVING 1974: *Frame analysis: An essay on the Organization of Experience*. Northeastern University Press. Boston.

HAMON, PHILIPPE 1992: *Expositions*. University of California Press. Berkley and Los Angeles. California.

HARDWICK, ELIZABETH 1974: *Seduction and Betrayal: Women in Literature*. Random House. New York.

HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. WSOY. Helsinki.

ISER, WOLFGANG 1972: *The implied reader*. Johns Hopkins University Press. Baltimore.

JOENPELTO, TIMO 1984: *Aleksis Kiven Nummisuutarit – Tutkimus näytelmän puheakteista*. SKS. Helsinki.

JÄRVELÄ, JUHA 2013: *Kaksi maailmaa - Sukupuoli Mika Waltarin kirjailijakuvassa, teksteissä ja niiden vastaanotossa 1925 – 1939*. University of Jyväskylä Press. Jyväskylä.

KETTUNEN, KEIJO 1983: *Kirjallisuus ja puhetoiminta – Tutkimus puheaktiteorian soveltamisesta kaunokirjallisiin teksteihin*. Helsingin Yliopisto. Helsinki.

KRISTEVA, JULIA 1993: *Puhuva subjekti, tekstejä 1967-1993*. Gaudeamus. Helsinki.

LAITINEN, LEA & ROJOLA, LEA 1996: *Sanan voima - Keskusteluja performatiivisuudesta*. Tietolipas 160. SKS. Helsinki.

LEJEUNE, PHILIPPE 1989: *On autobiography*. University of Minnesota Press. Minnesota.

LYYTIKÄINEN, PIRJO 1997: *Narkissos ja sfinksi – Minä ja toinen vuosisadan vaihteen kirjallisuudessa*. SKS. Helsinki.

MAIJALA, MINNA 2008: *Passion vallassa. Hermostunut aika minna Canthin teoksissa*. SKS. Helsinki.

MILNER DAVIES, JESSICA 2003: *Farce*. Transaction Publishers. New Brunswick (USA) & London (UK).

OVIDIUS 1988 (suom.): *Rakastamisen taito*. Suom. Seppo Heikinheimo. WSOY. Helsinki.

PARKER, ANDREW & KOSOFSKY-SEDGWICK EVE 1995: *Performativity and performance*. Routledge. New York.

PAVIS, PATRICE 1998: *Dictionary of the theatre - Terms, concepts and analysis*. University of Toronto Press. Toronto.

PFISTER, MANFRED 1988: *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press. Cambridge & New York.

PORTER, JOSEPH 1979: *The Drama of Speech Acts*. University of California Press. California.

RAJALA, PANU 1998: *Noita palaa näyttämölle*. WSOY. Helsinki.

ROKEM, FREDDIE 1991: *Theatrical space in Ibsen, Chekhov and Strindberg - Public forms of privacy*. Uni Research press. Ann Arbor. Michigan.

ROSSI, LEENA-MAIJA 2015: *Muuttuva sukupuoli - seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikkaa*. Gaudeamus Helsinki University Press. Helsinki.

SAARIKANGAS, KIRSI 2006: *Eletyt tilat ja sukupuoli - Asukkaiden ja ympäristön kulttuurisia kohtaamisia*. SKS. Helsinki.

SARANTOLA-WEISS MINNA 2003: *Sohvaryhmän läpimurto - kulutuskulttuurin tulo suomalaisiin olohuoneisiin 1960- ja 1970 -lukujen vaihteessa*. SKS. Helsinki.

SCHECHNER, RICHARD 1985: *Between Theatre and Anthropology*. University of Pennsylvania Press. Philadelphia.

SCHECHNER, RICHARD 2002: *Performance studies - An introduction*. Routledge. London.

STANZEL, FRANZ 1984: *Theory of narrative*. Cambridge University Press. London & New York.

TAPIOHARJU, TARU 2010: *Tyttö kaupungissa - Uuden naisen diskurssi Mika Waltarin 1920- ja 1930-luvun Helsinki-romaaneissa*. Tampereen yliopistopaino. Tampere.

ARTIKKELIT

BRANISLAV JAKOVLJEC 2002: Shattered Back Wall: Performative Utterance of A Doll's House. *Theatre Journal* 3/4 2002.

HAAVIKKO, RITVA 1982: Demoninen nainen ja tuhoava rakkaus Mika Waltarin teoksissa. Teoksessa *Mika Waltari - Mielikuvituksen jättiläinen*. Toim. Ritva Haavikko. WSOY. Porvoo, Helsinki, Juva.

GOULD, TIMOTHY 1995: The Unhappy Performative. Teoksessa *Performativity and performance*. Toim. Andrew Parker & Eve Kosofsky-Sedgwick. Routledge. New York.

KALLIOKOSKI, JYRKI 1985: *Katteettomia lupauksia*. Kritiikki julkaisussa Virittäjä.

KOSKENNIEMI, V. A. 1989: Esipuhe teoksessa *Viettelijän päiväkirja*. WSOY. Helsinki-Juva-Porvoo.

KOSKENSILTA, RISTO 2016: Jälkisanat teoksessa *Näin tehdään sanoilla*. Niin&Näin. Tampere.

NUMMI, JYRKI 2009: Vieras mies tuli taloon. Mika Waltari ja kirjallisuudentutkimus. *Bibliophilos* 68(1), 19-24.

SEARLE, JOHN 1975: The Logical status of Fictional Discourse. *New literary history* 6, no. 2 (Winter)

STEINBY, LIISA & TANSKANEN, KATRI 2013: Näytelmäkirjallisuus eli draama. Teoksessa *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Toim. Aino Mälikalli ja Liisa Steinby. SKS. Helsinki.

WAXMAN M. SAMUEL 1908: The Don Juan legend in Literature. *The Journal of American folklore*. Vol. 21, No. 81. American folklore society.

ZIPFEL, FRANK 2007: Very Tragical Mirth - The Play within the Play as a Strategy for Interweaving Tragedy and Comedy teoksessa *The Play within the play - The performance of meta-theatre and self-reflection*. Rodopi. Amsterdam & New York.

OPINNÄYTTEET

HEPO-OJA, TAIJA 1985: *Mika Waltarin näytelmien naiset*. Pro-gradu tutkielma. Yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitos. Helsingin yliopisto.

MYÖHÄNEN, OTTO 2011: *Parodia kirjallisuudentutkimuksesta - Mika Waltarin Neljä päivänlaskua metafiktiivisenä romaanina*. Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos. Turun yliopisto.

ELEKTRONISET AINEISTOT:

JUNKKAALA, HEINI & RASILA, SATU: Ohjeita näytelmän lukemiseen. Näytelmät.fi (luettu 15.08.2016)

KAJAVA, JUKKA 1992: Kritiikki julkaisussa Helsingin sanomat. (luettu 10.06.2016)

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

ILMAKUNNAS, JOHANNA 2016: Suullinen tiedoksianto radio-ohjelmassa Kalle Haatanen - Joutilaisuus ja ahkeruus 1700-luvulla. 21.5.2016 YLE 1. (viitattu 21.05.2016)

PULKKINEN, TUIJA 2016: Suullinen tiedoksianto (luettu 15.8.2016)

SAISIO, PIRKKO 2003: Suullinen tiedoksianto J.P. Pulkkinen, Atro Lahtelan ja Marika Kecskemétin tv-dokumentissa *Ammatti: Suomalainen kirjailija*. YLE TV1. (viitattu 15.8.2016)